تنقید کی جمالیات
رجحانات و تحریکات
جلد 7
پروفیسر عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

رجحانات و تحریکات

(جلد: 7)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

ناشر ______ بک ٹاک، لاہور

اشاعت ______ 2018ء

طابع ______ بھٹو پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت ______ -/995روپے

بک ٹاک ____ میاں چیمبرز، 3- ٹمپل روڈ لاہور

فون ______ 042-36374044-36370656-36303321

Email:book_talk@hotmail.com

www.booktalk.pk

www.facebook.com/booktalk.pk

عزیزی آل نبی قریشی

سب کے راج دُلارے عزیز نبی

اور

ہم سب کی چہیتی بجیّ فریدہ کے نام

جس کے صبر، استقلال اور بے لوث خدمات مثالی ہیں
اور جس نے میری زندگی کو جو آسانیاں بہم پہنچائی ہیں
اس کے لیے میرے پاس صرف دعائیہ کلمات ہیں اور بس!

مشتملات

تخلیقی زبان کے نئے ابعاد

عقلیت بیزار رجحانات

ادب، تنقید اور زندگی: رد و قبولیت کے نئے میلان

ایک نئے فنی جواز کی سمت

اردو ادب کی تاریخ میں بہ طور تحریک، نقشِ اوّل

پیش روی

یہ ساتویں جلد ہے، جو آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ اسے میں نے اپنے منصوبے کے تحت 'رجحانات وتحریکات' تک محدود رکھا ہے۔ میں نے مصلحتاً اور دانستہ 'ادبی' کے سابقے سے گریز کیا کیونکہ بعض ایسی تحریکات اور رجحانات بھی ہیں جو اپنی اساس میں فلسفے یا کسی اور علم وفن سے متعلق ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تخلیقی ادب پر ان کے اثرات کی بنا پر وہ مشرف بہ ادب ہو گئے لیکن ان کے بنیادی فکر وافکار پر بحث ہماری مجبوری ہے۔ تنقید کی دنیا میں اکثر مباحث فلسفیانہ امور وتعبیرات کی طرف مڑ جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ادبی بحث خاصی فلسفیانہ شکل اختیار کر لیتی ہے۔ سقراط، افلاطون اور ارسطو کے علمی اور جمالیاتی نوعیت کے مباحث نے تو صدیوں تک ادب وتنقید کے بازار کو گرم رکھا۔ تجربیت Empricism، تشکیکیت Scepticism معقولیت Rationalism، لاادریت Agnosticism، مادیت Materialism، فطرتیت Naturalism، حقیقتیت Realism، مارکسیت Marxism، عینیت Idealism، واحدیت Monism، ثنویت Dualism، قطعیت Absolutism، جبریت Determinism مظہریت Phenomenalism، نتائجیت Pragmatism وغیرہ تصورات اساساً فلسفیانہ ہیں اور یہ آپس میں متصادم بھی ہیں۔ راست یا ناراست ادب وتنقید نے ان سے اپنے فکری سانچے تشکیل دیے اور ادیبوں نے انھیں اپنے طرزِ احساس کا حصہ بھی بنایا۔ گویا ان فکری سانچوں کو محسوساتی سانچوں کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ میرے لیے ان سب کو ایک ہی زمرے میں باندھنا

بہت مشکل کام تھا۔ اس لیے اپنی اس جلد کا عنوان محض 'تحریکات و رجحانات' رکھنے پر ہی اکتفا کیا۔

دوسری پریشانی، یعنی عملی دقت یہ تھی کہ اسی منصوبے کے تحت آٹھویں جلد 'تصورات' پر مبنی ہے۔ ہم جنھیں 'رجحان' سے موسوم کرتے ہیں اس کی بنیاد اصلاً کسی تصور یعنی Concept پر ہی ہوتی ہے۔ جب کوئی تصور، ایک سے زیادہ تخلیقی فن کاروں کے یہاں عمومی شکل اختیار کر لیتا ہے تب ہم اسے رجحان سے تعبیر کرنے لگتے ہیں۔ ایسے کئی مصوری سے اخذ کردہ تصورات مثلاً تاثریت Impressionism، مکعبیت Cubism، کولاژ Collage، مونتاژ Montage، جمع کاریت Assemblage، وغیرہ کے اثرات استقبال پسندوں Futurists، دادائیوں Dadaists، ماورائے حقیقت پسندوں (سرریلسٹوں) Surrealists کے یہاں واضح ہیں۔ جدیدیت کے تحت جو اسالیب وضع ہوئے اور جن تکنیکوں نے عمومیت اختیار کی ان کی پشت پر بھی کم و بیش یہی فنی رجحانات کام کر رہے تھے۔ حتیٰ کہ عمارت سازی، نقاشی اور سنگ تراشی جیسے فنون میں جن میلانات نے نمو پائی جیسے بیقوارہ Barrocco، اس کے اثرات پہلے مصوری کے فن پر قایم ہوئے پھر لوئی ڈی گنگورا (1627-1561) (اسپینی ادیب) کے ایک مخصوص اسلوب کی تشکیل میں اس کا خاص کردار رہا۔ گنگورا ہی کے نام سے ادب میں گنگوریت Gangorism کی اصطلاح رائج ہوئی اور ناپلی شاعر گیامبے ٹسٹا میرنو (1625-1569) کے یہاں میرنیت (Marinism) کا نام پایا۔ یہ تمام تصورات ایک نئے Mannarism کی جستجو سے عبارت تھے۔ موسیقی کے فن پر بھی یہ کسی نہ کسی طور پر اثرانداز ہوئے اور خود موسیقی کے فن میں جو تجربے عمل میں آتے رہے، ان کے اثر سے شاعری بھی نہ بچ سکی اور یہ بھی کہا گیا کہ شعر کی معراج موسیقی ہے۔

میرے لیے یہ طے کرنا مشکل تھا کہ کسے رجحانات و تحریکات کے ضمن میں جگہ دی جائے اور کسے محض تصورات کے ذیل میں رکھا جائے۔ بعض رجحانات یا تصورات کو کسی دوسری جلد میں بھی جگہ دینی پڑی۔ مثلاً مغربی شعریات/تنقید کی تاریخ وار روایت میں ساختیات اور پس ساختیات سے متعلق دانش وروں کو بھی شامل کرنا پڑا۔ اگر ایسا نہ کیا جاتا تو اس جلد کو نئی تنقید (نیو کرٹزم) ہی پر ختم کرنا پڑتا۔ گویا پچاس ساٹھ برس پہلے جو ادبی اور لسانی تصورات کارفرما تھے۔ ان کے بعد تعطل ہی تعطل ہے۔ ساختیات و پس ساختیات کی بنیاد سازی میں فلسفیانہ منطق

کے علاوہ لسانیات کے نئے انقلابی کردار کی بھی خاص اہمیت ہے۔ ان رجحانات کی ایک اکادمیاتی قدر بھی ہے۔ ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ علم کے سرچشمے کبھی خشک نہیں ہوتے کیوں کہ ان کا تعلق انسانی ذہنی سرگرمی سے ہے۔ علم کے ان سرچشموں کا تعلق خواہ مغرب سے ہو کہ مشرق سے، ہمیں ہر نئی ذہنی دریافت کا علم ہونا چاہیے اور اسے جاننے کی ہم میں تڑپ ہونی چاہیے۔ ہر نیا تصور ہر نیا خیال، حیات و کائنات کو سمجھنے کی ایک نئی کلید مہیا کرتا ہے۔ ہم ہر بار اپنا، اپنی ذات اور دوسرے رشتوں کے مابین اپنے ہونے کا تجزیہ کرتے ہیں اور خود کو کوئی نیا معنی تفویض کرتے ہیں۔

میں نے دوسری جلد میں مغربی شعریات اور اس کی بنیادوں اور بعدازاں ان دوسرے اہم میلانات کو اسی شعریات کا حصہ بنایا ہے جو نشاۃ الثانیہ کے بعد سے موجودہ ادوار تک تشکیل پاتے رہے۔ میں شعریات کو صیغۂ منجمد قرار نہیں دیتا اس کے مضمرات کبھی یکساں اور غیر مبدل نہیں رہے۔ ادبی رجحانات و تحریکات نے ہمیشہ نام نہاد مقتدر شعریات کو چیلنج کیا ہے۔ اسی لیے شعریات کی حدود بھی بسیط ہوتی رہی ہیں۔ نئے نئے اسالیب وضع ہوتے رہے۔ نئے نئے فکری سانچوں نے تشکیل پائی۔ بعض چیزیں بہت جلد منظر سے غایب ہو گئیں اور محض تاریخ میں ان کا نام رہ گیا۔ بعض میں استقلال تھا وہ شعریات کی روایت کا مستحکم حصہ بن گئیں۔ مغربی شعریات والی جلد میں، جمیل جالبی، محمد ہادی حسین اور سجاد باقر رضوی نے بہت سی کمیوں کو پورا کیا میں ان کا ممنون ہوں۔ بہت کچھ 'خانہ پری' مجھ کو کرنی پڑی۔ زیر نظر جلد میں بھی میرے کئی مضامین شامل ہیں۔ ان کی نوعیت بھی اسمبلاژ کی ہے۔ کچھ ادھر سے لیا کچھ اُدھر سے۔ کم از کم اتنا ہوا کہ تسلسل ٹوٹنے سے بچ گیا۔ میں نہیں چاہتا تھا کہ کوئی بحث تشنہ رہ جائے۔ دوسری بات یہ کہ خصوصی طور پر اردو کے اساتذہ اور طلبا ذہن میں تھے اور میری خواہش تھی کہ زیادہ سے زیادہ علم انھیں فراہم کرسکوں۔ جو چیزیں مغربی شعریات والی جلد میں چھوٹ گئی تھیں۔ انھیں رجحانات و تحریکات یا تصورات والی جلدوں میں جگہ مل جائے۔ اس طرح یہ ساری جلدیں ایک دوسرے کی کمی کو پورا کرتی ہیں۔ پھر بھی ساری کی ساری چیزوں کو میں یک جا نہیں کرسکا کیونکہ صفحات کی قید آڑے آگئی تھی۔ کمپوزڈ فارم میں سینکڑوں صفحات تلف کرنے پڑے۔ یہ ایک بڑا نقصان ہے جو بہر حال مجھے ہی اٹھانا ہے۔

میں ان تمام حضرات کا تہہِ دل سے ممنون ہوں جن کے مضامین نے اس جلد کو زینت

بخشی ہے۔عزیزی راغب اختر کے لیے بھی دعا گو ہوں جن کے تشکیل کردہ سرورق کی ہر طرف سے پذیرائی ہوئی ہے۔عزیزی محمد اکرام کے لیے بھی دست بہ دعا ہوں کہ اگر وہ مسلسل زحمتیں اٹھانے کے لیے تیار نہ ہوتے تو ان جلدوں کا تصور بھی میرے لیے محال تھا۔ان تمام حضرات کے لیے بھی نیک خواہشات جو ہر جلد کے بعد دوسری جلد کا شدت سے انتظار کرتے ہیں اور میری خیریت معلوم کرتے رہتے ہیں۔جنھوں نے فون سے ان جلدوں کے بارے میں اپنے بہترین تاثرات سے نوازا اور جو کسی وجہ سے رابطہ قایم نہیں کر سکے۔ان کے لیے بھی میری دعائیں اور نیک خواہشات۔

عتیق اللہ

کلاسیک کیا ہے؟

عام طور پر 'کلاسیک' کا لفظ اس قدیم مصنف کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جس کی حد درجہ تعریف وتوصیف ہو چکی ہو، جس کی جامعیت وانفرادیت مسلم ہو اور جس کی تعریف سے ہر کس و ناکس واقف ہو۔ میرا خیال ہے کہ یہاں مجھے اپنی بات کو مثال سے واضح کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس تعریف میں اتنا اضافہ اور کر۔ تے چلیں کہ کلاسیک ایسے قدیم مصنف کو کہا جاتا ہے کہ جو اپنے مخصوص اسلوب میں اپنا ثانی نہ رکھتا ہو اور اس کی یہ حیثیت مستند اور مسلم ہو۔

کلاسیک کے لفظ کو اس معنی میں پہلی بار اہلِ روم نے استعمال کیا۔ رومن طبقۂ خواص کے ان شہریوں کو کلاسیکی (Classic) کہتے تھے جن کی کم سے کم آمدنی ایک مقررہ حد سے تجاوز کرتی ہو، اور جن شہریوں کی آمدنی اس مقررہ حد سے کم ہوتی تھی وہ طبقۂ خواص سے خارج سمجھے جاتے تھے اور انھیں کلاسیم (Classem) کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ مجازی معنی میں Classicus کے لفظ کو استعارہ کے طور پر سب سے پہلے دوسری صدی کے لاطینی مصنف آلس جیلیئس نے استعمال کیا اور اس لفظ کو خصوصیت کے ساتھ مصنّفین سے وابستہ کردیا۔ اس لفظ کا اطلاق اس مصنف پر کیا گیا جو قابلِ ذکر ہو، جس کی خاص اہمیت ہو اور جو تخلیقی سطح پر عوامی مزاج سے الگ ہو۔ اس طرح آلس جیلیئس نے ایسے تمام مصنفین کو اپنی فہرست سے خارج کر دیا جو عوام یا عوامی زبان سے وابستہ تھے۔ اس بات سے دو باتوں کا پتہ چلتا ہے۔ ایک تو یہ کہ وہی مصنف اس ذیل میں آسکتا تھا جو طبقۂ خواص کے مذاق کی ترجمانی کرتا ہو، اور دوسرے یہ درجہ بندی اسی وقت ممکن ہے جب کسی زبان کا ادب اتنی ترقی کر چکا ہو کہ اس میں ادب اور ادبی اقدار کی درجہ بندی کی جاسکے۔ یہ بات اس لیے بھی اہم ہے کہ غیر ترقی یافتہ ادبیات میں یہ درجہ بندی ممکن نہیں ہے۔

ابتدا میں دورِ جدید کے کلاسیک کے معنی قدیم مصنف، قدیم ادیب یا شاعر کے تھے۔ یونانی اپنی فطری روشن خیالی، تہذیبی پختگی اور ذہنی بلوغت کی وجہ سے خود ہی کلاسیک کا درجہ رکھتے تھے۔ اہلِ روم کے لیے بھی یونانی ہی پہلے کلاسیکل مصنفین کی حیثیت رکھتے تھے۔ انھوں نے اسی لیے اپنے زمانے میں یونانیوں کو نمونہ بنا کر ان کی پیروی کی۔ جب رومن تہذیب اپنے عروج پر پہنچی اور ان کے پاس سسیرو اور ورجل جیسی عظیم ہستیاں پیدا ہوئیں تو رومنوں نے انھیں بھی کلاسیک کا درجہ دے دیا۔ یہ دونوں عظیم مصنف انھی معنی میں کلاسیک سمجھے جاتے تھے جن معنوں میں یونانی مصنفین کلاسیک سمجھے جاتے تھے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ان مصنفوں کی کلاسیکی حیثیت پختہ تر ہوتی گئی۔ لیکن ازمنۂ وسطی تک پہنچتے پہنچتے جب رومن ادب کی تاریخ بہت پھیل چکی تھی، لاطینی قوم نے، جسے اب اپنی قدامت کا پورا پورا احساس تھا، کلاسیکی مصنفین کی ترتیب کو بری طرح الجھا دیا اور اس طرح اکھاڑ پچھاڑ کی کہ اوِوڈ (Ovid) کی اہمیت ہومر سے زیادہ ہوگئی اور بوکتیئس (Boctius) افلاطون سے زیادہ اہم سمجھا جانے لگا۔ لیکن پندرہویں اور سولہویں صدی میں احیائے علوم کی تحریک کے ساتھ ترتیب کا یہ انتشار دور ہوگیا اور رفتہ رفتہ یونانی اور لاطینی زبانوں کے کلاسیکل مصنفین کی اپنی اپنی حیثیتیں متعین ہوگئیں۔

احیائے علوم کی تحریک کے زیرِ اثر ابھی یہ توازن قائم ہوا ہی تھا کہ جدید ادبیات ظہور میں آنے لگیں۔ اسی زمانے میں دانتے پیدا ہوا، جسے اس کے فوراً بعد کی نسل نے کلاسیک کا درجہ دے دیا، لیکن دانتے نے لاطینی زبان کی تہذیبی روح کو اس طور پر اپنے اندر سمیٹا کہ اسی کے ساتھ لاطینی زبان کے افق محدود ہونے لگے۔ یہ وہ دور ہے کہ جدید اٹلی کے پاس اپنے کلاسیکل مصنفین تھے اور اسپین کے اپنے، لیکن فرانس ابھی اپنے کلاسیکل مصنفین کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ فرانس میں ہمیں چند ایسے مصنفین ضرور ملتے ہیں، جن میں غیر معمولی تخلیق قوتوں کا پتہ چلتا ہے اور ساتھ ساتھ کچھ ایسی تخلیقات ہمیں الگ تھلگ سی نظر آتی ہیں۔ نہ ان کا کوئی مرکز ہے اور نہ آنے والی نسلوں میں ان مصنفین کی پیروی کی جاتی ہے۔ یہ سب کاوشیں، اپنی ساری خصوصیات کے باوجود ایسی ہرگز نہیں تھیں کہ جو کسی قوم کے ٹھوس اور ممتاز ادبی سرمائے کی بنیاد بن سکیں۔ میں یہاں اس بات پر زور دیتا چلوں کہ کلاسیک کے تصور میں روایت بننے اور اس روایت کے تسلسل کو زندہ رکھنے کا تصور موجود ہوتا ہے۔ اس روایت کی کوکھ سے فیشن اور روایت

کی نئی نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں۔ کلاسیک کے لیے ضروری ہے کہ ایک طرف وہ اپنی پیدا کردہ روایت کو مضبوط بنا کر آگے بڑھائے اور ساتھ ساتھ خود بھی زندہ باقی رہے۔ لوئی چہاردہم کے عہد زریں کے بعد فرانسیسی قوم نے پہلی بار امتیاز و افتخار کے ساتھ محسوس کیا کہ اس کے یہاں بھی کلاسیک موجود ہیں۔

لوئی چہاردہم کے بعد فرانس نے جب اس عہد زریں کا جائزہ لیا تو انہیں یہ بات معلوم ہوئی کہ کلاسیک کسے کہتے ہیں اور اس کے کیا معنی ہیں؟ اٹھارویں صدی میں تبدیلیوں کے زیر اثر چیزوں کے خلط ملط ہونے کے باوجود کلاسیکل کا تصور واضح ہوگیا۔ والٹیر اور موتسکیو (Motesquien)، بفون اور روسو کے یادگار کارناموں کے ذریعے اٹھارویں صدی میں یہ بات واضح ہوگئی کہ روایت کو آزاد خیالی کے ساتھ ملا کر عظیم ادب پارے کیسے تخلیق کیے جاسکتے ہیں۔ یہاں قدیم روایات دور جدید کے ساتھ مل کر ایک اکائی بن گئیں۔ لیکن انیسویں صدی کی ابتدا میں نئے پن کی تلاش نے کلاسیک کے تصور کو محدود سے محدود تر کردیا۔ اکیڈمی کی پہلی لغت (1695) میں کلاسیکل مصنف کی یہ تعریف ملتی ہے:

> ''وہ بے حد مقبول اور پسندیدہ قدیم مصنف جو اپنے موضوع اور مخصوص طرز ادا کے باعث سند کا درجہ رکھتا ہو۔''

1835 میں شائع ہونے والی لغت میں یہ تعریف اور محدود ہو جاتی ہے اور کلاسیکل کی تعریف یہ ملتی ہے کہ ''وہ مصنفین جو کسی بھی زبان میں ایک مثال، ایک نمونہ کا درجہ رکھتے ہوں۔'' اس کے بعد اس موضوع پر جتنے مضامین لکھے گئے ان سب میں طرز بیان، اسلوب، قواعد اور فن کے مقررہ اصول وضوابط پر خاص زور دیا گیا۔ کلاسیک کی یہ تعریف ہمارے محترم اہل علم نے رومانیت کے تصور کو سامنے رکھ کر کی۔ اس دور میں چوں کہ رومانیت کے اپنے مخصوص معنی تھے جو کلاسیکل کے ردِ عمل کے طور پر وجود میں آئی تھی، اس لیے وہ ساری خصوصیات جو رومانیت کی ضد تھیں کلاسیکل سے وابستہ کردی گئیں۔ کلاسیکل انداز رکھنے والوں کے لیے رومانیت کی حیثیت ایک دشمن کی تھی۔ میرا خیال ہے کہ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ کلاسیکل کی اس محدود اور کمزور تعریف کو خیر باد کہہ کر اپنے ذہنوں کو آزاد کیا جائے تاکہ فکر کے اس اندھیرے میں روشنی سے راستہ صاف کیا جاسکے۔

صحیح معنی میں وہ مصنف حقیقی کلاسیک کے ذیل میں آتا ہے جس نے ذہنِ انسانی کوترقی دے کر آگے بڑھایا ہو۔ جس نے اسے مالا مال کیا، جس نے سرمائے میں بیش بہا اضافہ کیا ہو۔ جس نے واضح طور پر اخلاقی صداقت دریافت کی ہو۔ جس نے انسان کے اندر دائمی جوش وجذبہ پیدا کیا ہو۔ جس نے اپنی فکر، مشاہدہ یا ایجاد کے ذریعہ ذہن انسانی کو وسعت اور عظمت کر کے حسن اور لطافت کی تہذیب کی ہو۔ جو اپنے مخصوص انداز میں ''سب کے لیے'' ہو اور ''سب سے'' مخاطب ہو۔ جس کا طرز ادا ایسا ہو جو ساری دنیا کو اپیل کرے۔ جس کا انداز ایسا ہو جو جدت کی بدعت کے بغیر بھی نیا ہو۔ جس میں نیا اور پرانا مل کر ایک ہو گئے ہوں۔ جس کے طرز ادا میں یہ خصوصیت ہو کہ ہر دور اسے اپنا طرزِ ادا سمجھے اور جس کی تخلیقی صفات دائمی اور آفاقی ہوں۔

میں نے کلاسیک کی جو تعریف کی ہے، اس کو فرانس کے عظیم شاعر مولیئر کی مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ گوئٹے نے مولیئر کے بارے میں لکھا تھا کہ ''مولیئر اتنا عظیم ہے کہ وہ ہر دفعہ ایک نئے انداز اور نئی تازگی کے ساتھ ایک نئے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔'' کلاسیک کی یہ تعریف ان تعریفوں سے یقیناً مختلف ہے جو اب تک اس لفظ سے وابستہ ہیں۔ واضح رہے کہ کلاسیک کی تعریف کرتے وقت اگر زور صرف فکر و ہیئت کے تسلسل، اظہار کے باریک فرق، مذاق کی پاکیزگی، لفظوں کو برتنے کے سلیقے اور انفرادیت پر دیا جائے گا تو اس طرح اوسط درجے کے وہ تمام مصنفین کلاسیک کہلائیں گے جنھوں نے اپنی تحریروں میں نپے تلے الفاظ استعمال کیے ہیں اور جنھوں نے پاکیزہ، غیر مبہم، شریفانہ اور قابلِ ادراک احساسات کی ترجمانی کی ہے، جنھوں نے طبع سلیم اور عقل و شعور کو اپنا رہنما بنایا ہے۔ دراصل یہ وہ نظریہ ہے جو تخیل اور احساس کو عقل کا تابع بناتا ہے، لاطینیوں نے عقل کے ساتھ یہی عمل کیا۔ فرانس میں برسوں اس نظریہ کو مقبولیت حاصل رہی۔ لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر عقل کو شاعرانہ جوہر کے ساتھ خلط ملط کر دیا جائے یا اسے مذہبی و اخلاقی معنی میں استعمال کیا جائے تو پھر جینیس کے کوئی معنی باقی نہیں رہتے۔ عقل کے اس نظریے نے فن اور الہام کو عقل کا تابع کر دیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ کلاسیک کے معنی اور ترتیب ہی بدل گئے۔ فہرست میں ورجل ہومر سے اوپر آ گیا اور کارنیئل کے مقابلے میں راسین کو ترجیح دی جانے لگی۔

گوئٹے نے، جس کا حوالہ ایسے موضوعات کے سلسلہ میں خصوصیت کے ساتھ بہت اہمیت

رکھتا ہے، کہا تھا کہ ''میں کلاسیکی کو صحت مند اور رومانیت کو مریضانہ کا نام دیتا ہوں۔ میں اپنے زمانے کی تصانیف کو صرف اس لیے رومانی نہیں کہتا کہ وہ نئی ہیں بلکہ انھیں اس لیے رومانی کا نام دیتا ہوں کہ وہ کمزور اور بیمار ہیں۔ قدیم تصانیف اس لیے کلاسیکی نہیں ہیں کہ وہ پرانی ہیں بلکہ اس لیے کلاسیکل ہیں کہ وہ جاندار اور صحت مند ہیں اگر ہم رومانی اور کلاسیکل کو اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو اختلاف بہت جلد دور ہو جائے گا۔'' اس مسئلہ پہ اپنی رائے قائم کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ غیر جانب داری کے ساتھ ساری دنیا کے ادبیات کا جائزہ لیا جائے۔ اس سفر میں ہم دیکھتے ہیں کہ جدید دور تک پہنچتے پہنچتے وہ عظیم ترین نام جو ادبیات کے دورِ اول میں نظر آتے ہیں، دراصل وہ ہیں جنھوں نے مقررہ خیالات کو ہلا کر، توڑ پھوڑ کر بدل کر رکھ دیا ہے۔ جنھوں نے حسن اور شاعری کے مسلمہ بت توڑ ڈالے ہیں۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر کو ہی لیجیے۔ کیا شیکسپیئر کلاسیک ہے؟ یقیناً آج وہ نہ صرف انگلستان کے لیے بلکہ ساری دنیا کے لیے ایک کلاسیک کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن پوپ کے زمانے میں شیکسپیئر کلاسیک نہیں سمجھا جاتا تھا، بلکہ پوپ اور اس کے رفقا ممتاز کلاسیک کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ ان کے مرنے کے بعد بھی یوں معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ ہمیشہ کلاسیک کے درجے پر قائم رہیں گے۔ آج بھی یہ لوگ کلاسیک ہیں لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ اب ان کی حیثیت دوسرے درجے کے کلاسیک کی ہے۔

میرا مقصد یہاں پوپ اور اس کے عظیم شاگردوں کی مذمت نہیں ہے۔ عظیم ترین مصنفین کے بعد غالباً یہ سب سے زیادہ پسندیدہ مصنفین ہیں جن کی تخلیقات سے زندگی کی دلکشی میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جو خود ایسے کلاسیکل دور میں زندہ تھے جب تخلیق کے لیے انتہائی سازگار ماحول موجود تھا۔ یہ ماحول آج ہمارے اپنے دور میں موجود نہیں ہے۔ ایک پراضطراب دور، بے یقینی اور طوفانی مزاج جس کی فطرت میں شامل ہو، جوہر اور صلاحیتوں کو کمزور کر کے ضائع کر دیتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ صحیح معنی میں عظیم انسان وہی ہے جو ان تمام مشکلات پر، جو دوسروں کے لیے ناکامی کا سبب بنتی ہے حاوی ہو کر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لائے۔ دانتے، شیکسپیئر اور ملٹن نے تمام دشواریوں اور مشکلات کے باوجود لافانی شاہکار تخلیق کیے ہیں۔

پوپ کے بارے میں بائرن کی رائے پر بہت بحث ہو چکی ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ بائرن شیکسپیئر کے بارے میں سخت مخالفانہ رائے رکھتا تھا۔ گوئٹے کی اس سلسلے میں رائے یہ ہے کہ:

"بائرن جو شاعری میں روانی، بے ساختگی اور برجستگی میں عظیم تھا، اس بات سے اندر ہی اندر خوف زدہ تھا کہ شیکسپیئر کرداروں کی تخلیق میں اس سے کہیں زیادہ طاقتور ہے۔ بائرن اس بات سے ہمیشہ انکار کرتا تھا کہ اندر سے وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اس سطح پر شیکسپیئر سے بہت پیچھے ہے۔ لیکن جیسے جیسے وہ یہ محسوس کرتا تھا شیکسپیئر کی مخالفت اس کے اندر شدت پکڑتی جاتی تھی۔ برخلاف اس کے بائرن نے پوپ کے وجود سے کبھی انکار نہیں کیا۔ وہ اس سے خوف زدہ نہیں تھا۔ پوپ کی حیثیت اس کے سامنے ایک چھوٹی سی دیوار کی تھی۔"

یہاں یہ نکتہ قابل توجہ ہے کہ اگر، جیسا کہ بائرن کی خواہش تھی دبستان پوپ کی برتری قائم رہتی تو بائرن اپنے مخصوص اسلوب کا پہلا اور واحد شاعر ہوتا۔ اس دور میں تھوڑے سے عرصے کے لیے پوپ کی دیوار کی بلندیاں شیکسپیئر کی عظیم شخصیت کو نظروں سے اوجھل ضرور کر دیتی ہیں لیکن جیسے ہی اپنی عظمتوں کے ساتھ شیکسپیئر کی حکومت قائم ہوتی ہے بائرن دوسرے درجہ پر آ جاتا ہے۔

یہ بات واضح رہے کہ کلاسیک بنانے کا کوئی نسخہ یا گر نہیں ہے، یہ سمجھنا کہ ایک مصنف چند خصوصیات کی مکمل تقلید کر کے کلاسک بن سکتا ہے ایسا ہی ہے جیسے یہ سمجھنا کہ راسین کے بعد اس کا بیٹا بھی اپنے باپ کی خصوصیات کی پیروی کر کے خود راسین بن سکتا ہے۔ اس طرح جو کچھ ظہور میں آئے گا وہ محض بے مزہ نقل ہو گی اور نقل سے کلاسیک وجود میں نہیں آتے۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ اگر کوئی مصنف اپنے زمانہ حیات میں خود اپنے معاصروں کی نظر میں کلاسیک ہو جائے تو یہ بات یقینی ہے کہ آنے والے دور میں وہ اپنی یہ حیثیت برقرار نہ رکھ سکے گا۔ ایسے کتنے ہی کلاسیک ہیں جو ذرا دیر کو ابھرتے ہیں اور پھر نظروں سے غائب ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ مصنفین ہیں جن کے پاس رنگ تو ہیں لیکن یہ رنگ ایسے ہیں جو جلد اڑ جاتے ہیں۔ اب کلاسیک کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کلاسیک وہی ہے جو لافانی ہو، اور ہمیشہ زندہ رہے۔ اب ایسے میں ہومر کو سب سے پہلے جگہ ملنی چاہیے اور اس کے پیچھے جلوس کی شکل میں مشرق کے وہ تین عظیم دانشور ہونے چاہئیں، جنھوں نے تین عظیم رزمیہ لکھے اور جنھیں آج تک نظر انداز کیا جا رہا ہے۔ یہ تین عظیم شاعر والمیکی، ویاس اور فردوسی ہیں۔

یہ بات واضح رہے کہ کلاسیک کسی ایک قوم کا مصنف ہوتے ہوئے بھی سارے عالم انسانیت کا مصنف ہوتا ہے۔ 'مذاق' کی سلطنت میں ایسے لوگ ہمیشہ موجود ہوتے ہیں جو رنگ و نسل کے امتیاز سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ جو نسلِ انسانی کو تقسیم نہیں کرتے بلکہ اسے جوڑتے ہیں۔ یہ وہ دانشور ہیں جنھوں نے اخلاقیات کو روزمرہ کی زبان میں اس طور پر شامل کر دیا کہ آج وہ ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہے ہیں۔ انھوں نے سیدھی سادی زبان میں گیت گائے اور عظیم اخلاقی فکر کو عوام وخواص کی مشترک زبان کا جزو بنا دیا۔ یہ وہ لوگ ہیں:

''جو وہ سب کچھ جانتے ہیں جو ہم جانتے ہیں، زندگی کے تجربوں کو دہرا کر ہم نے کسی نئی چیز کا انکشاف نہیں کیا۔''

یہ ہمارے کلاسیک ہیں۔ یہ ساری دنیا کے کلاسیک ہیں۔ ہر فرد اپنی پسند اور تخیل کے مطابق اس خاکے میں رنگ بھر سکتا ہے۔ لیکن انتخاب اور پسند سے پہلے ضروری ہے کہ ان سب کا علم حاصل کیا جائے۔ علم حاصل کرنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم ان کے فکر اور اسلوب کی تقلید بھی کریں۔ ہمارا کام تو صرف یہ ہے کہ انھیں سمجھیں اور سمجھ کر اپنے احساس کا حصہ بنا لیں۔ ہم ان کی توصیف تو کریں لیکن ساتھ ساتھ اپنے خیالات کے فطری پن اور اخلاق کو بھی برقرار رکھیں۔ اور جب ایک مقصد کو سامنے رکھ کر ہم اپنی اپنی زبانوں میں تخلیق کریں، اپنی زبان میں گفتگو کریں یا اپنے زمانے کے حالات وعوامل کا ساتھ دیں تو ہمیں چاہیے کہ بار بار اپنی نگاہیں ان بلندیوں کی طرف لے جائیں اور پھر خود سے یہ دریافت کریں کہ ''یہ لوگ ہمارے بارے میں کیا کہیں گے۔''

کلاسیکیت: تحریک اور تصور

مغربی تاریخ کا وہ دور جسے 'نشاۃ الثانیہ' کہا جاتا ہے بیک وقت تاریخی لحاظ سے ایک دور بھی تھا اور آرٹ، ادب اور فکر کے کئی مختلف النوع رجحانات کی ایک ہمہ گیر تحریک بھی۔ انیسویں صدی کے ایک سوئستانی مورخ جیکب برکہارٹ نے نشاۃ الثانیہ کا جو تاریخی تصور پیش کیا ہے اس میں اس نے اس عہد کی یہ تین اہم خصوصیات گنوائی ہیں: فرد پرستی، کلاسیکی عہد عتیق کا احیا اور دنیا انسان کی بازیافت۔ برکہارٹ کے نزدیک یہ خصوصیات ایسی تھیں جن کی وجہ سے تاریخ کے وراق پر نشاۃ الثانیہ کا یہ دور یورپ کے قرونِ وسطیٰ کے مقابلے میں الگ ممتاز و ممیز نظر آتا ہے۔

نشاۃ الثانیہ کا دور قریب قریب پندرہویں اور سولہویں صدی تک پھیلا ہوا ہے لیکن اس دور میں کلاسیکی عہد عتیق کے احیاء کی جو کوششیں ہوئیں ان کا پھیلاؤ پندرہویں صدی سے اٹھارویں صدی تک نظر آتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے دور میں ہمیں آرٹ، ادب اور فکر کے کئی ایسے رجحان ملتے ہیں جو اپنے زمانے میں بعض وجوہ کی بنا پر پوری طرح نہ پنپ سکے تھے۔ ان ہی میں سے یک کلاسیکی عہد عتیق کے علوم کے احیا کا رجحان بھی ہے جو سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں محض ایک رجحان ہی نہ رہا بلکہ ایک ایسی ہمہ گیر تحریک کی صورت میں ایک پورے اعتماد کے ساتھ اس طرح ابھرا کہ دیکھتے ہی دیکھتے اس نے سارے یورپ کو اپنی مکمل ذہنی گرفت میں لے لیا۔

اس تحریک کو انیسویں صدی کے فرانسیسی، جرمن اور انگریز نقادوں نے 'کلاسکیت' کا نام دیا ہے۔ کلاسیکیت کی اصطلاح ایک لاطینی لفظ 'کلاسیکس' (Classicus) سے مشتق ہے جس کے لغوی معنی محض 'طبقہ اعلیٰ' اور جس سے اب مجازی طور پر درجۂ اولی یا کمال مراد لی جاتی ہے۔ چنانچہ انگریزی زبان کی وساطت سے ہمارے تنقیدی ادب میں بھی 'کلاسک' اور 'کلاسیکل' کے

الفاظ یا تو اپنی اصل حالت میں رائج ہو گئے ہیں یا پھر ان سے اس قسم کی اصطلاحات وضع کی گئی ہیں جن میں اس لفظ کا اصل لاطینی مادہ تو موجود ہوتا ہے لیکن مشتقات ہم نے اردو کے قواعد کے مطابق وضع کر لیے ہیں مثلاً 'کلاسیکی' اور 'کلاسیکیت'۔

دوسری صدی عیسوی کے ایک رومن قواعد داں نے 'کلاسیکس' کے لفظ کا سب سے پہلے ادب پر اطلاق کیا تھا۔ یہ بات سب سے پہلے اس نے سمجھائی تھی کہ ادب میں بھی ایک قسم کی طبقاتی تقسیم ہوتی ہے اور اس ادب میں جو پڑھے لکھے ذہین اور دانشور طبقے کے لیے تخلیق کیا جاتا ہے اور اس ادب میں جو نسبتاً ان پڑھ اور گنوار طبقے کے لیے لکھا جاتا ہے۔ ایک خاص فرق ہوتا ہے۔ چنانچہ اس نے اول الذکر طبقے کے ادب کے لیے 'سکریٹر کلاسیکی' یعنی ادب عالیہ اور آخر الذکر طبقے کے ادب کے لیے سکریٹر پرولی ٹے ریس' یعنی ادب عامہ کی اصطلاحیں وضع کیں اس لحاظ سے گیلیوس کو ادبیات کا مارکس کہنا چاہیے۔ گیلیوس کی یہ دونوں اصطلاحیں اپنے عمرانی مفہوم کے لحاظ سے اس قدر منطقی تھیں کہ بعد کے زمانوں میں بھی ان کا مطلب کبھی خبط نہ ہوا۔ گو مرور ایام سے یہ دونوں اصطلاحیں بھی عدم استعمال کے باعث مروج نہ رہ سکیں تاہم لفظ 'کلاسیکس' اپنے ایک بالکل نئے مفہوم میں استعمال ہونے لگا یعنی ادبی معیار کے مطابق اعلیٰ درجے کا۔ چونکہ نشاۃ الثانیہ کے دور میں صرف قدیم یونانی اور رومن مصنفوں۔ فلسفیوں اور شاعروں کی تصنیفوں ہی کو اول درجے کا ادب سمجھا جاتا تھا اس لیے نشاۃ الثانیہ کے بعد یورپی زبانوں میں 'کلاسک' کا لفظ قدیم یونانی اور رومی تصنیفوں کے لیے استعمال ہونے لگا اور تھوڑے ہی عرصے میں کلاسک کا یہ نیا مفہوم اعلیٰ درجے کے ادب کا ایک معیار بھی بن گیا۔

نشاۃ الثانیہ کے اواخر میں یورپی عالم، قدیم یونانی اور رومی تصنیفوں کا مطالعہ اس غرض سے بھی کرتے تھے کہ اپنی تحریروں میں وہ حسنِ بیان منتقل کر سکیں جو یونانی اور رومی مصنفوں کے اسلوب کی ایک نمایاں خوبی سمجھی جاتی تھی کیونکہ پختگی، گہرائی اور آہنگ کے اعتبار سے ان قدیم مصنفوں کے ادبی اسلوب کو ایک ادبی نصب العین کی سی حیثیت ہمیشہ سے حاصل تھی۔ یہی وجہ تھی کہ نشاۃ الثانیہ کے دور میں، اور بعد کی صدیوں میں بھی سارے یورپ میں یونانی اور رومی مصنفوں کی کتابوں کا مطالعہ جنھیں اب کلاسکس، کہا جانے لگا تھا، یورپ کی کسی اور زبان کے ادب کی بہ نسبت زیادہ اعلیٰ اور ارفع سمجھا جاتا تھا۔

لاطینی تصنیفوں کے مقابلے میں یونانی ادب میں کچھ خصوصیات ایسی تھیں کہ بعض نقادوں

کے نزدیک کلاسیکی کا لفظ صرف یونانی ادبیات ہی پر منطبق ہوسکتا ہے۔ یونانی ادب کی ان خصوصیات میں سے ایک تو انسان دوستی یا انسان شناسی تھی جو ایک عالمگیر روح کی صورت میں یونانی مصنفوں کی کتابوں کے سیاق وسباق پر چھائی ہوئی ہے اور دوسری خصوصیت یونانی ادب میں ایک ایسی کشش کا پایا جانا بھی ہے جس کا اثر رنگ، قوم اور نسل کی قید سے ماورا مانا گیا ہے اور اس کی تیسری خصوصیت ایک ایسا صوری حسن ہے جس میں آہنگ بھی ہے، توازن بھی ہے اور معانی بھی۔ چنانچہ اب ہم جب 'کلاسک' اور 'کلاسیکی' کے لفظ استعمال کرتے ہیں تو ہم دراصل ان دو لفظوں کے ذریعے ایک ایسے بلیغ مفہوم کا اظہار کرتے ہیں جو گزشتہ چوبیس صدیوں سے ادب اور آرٹ کا ایک مثالی تصور پیش کرتا چلا آیا ہے۔

ادب اور آرٹ کا یہ مثالی تصور جو مغربی ادب اور آرٹ کے تمام تر ارتقا کا ذمہ دار ہے مسیح سے کئی صدیوں پہلے جزیرہ نمائے یونان، جزائر ایجئن اور ایشائے کوچک کے ساحلی علاقوں میں جنم لے چکا تھا۔ اس ادب اور آرٹ کو بحیثیت مجموعی آج اس اصطلاح سے موسوم کیا جاتا ہے جو یونانی قوم کے ایک اساطیری جدامجد 'ہلیین' سے مشتق ہے۔ چنانچہ ہیلینیت کی اصطلاح ایک ایسی جمع اصطلاح ہے جس میں کلاسکیت کا مفہوم بھی شامل ہے۔ انیسویں صدی کے انگریز نقاد میتھیو آرنلڈ کے نزدیک ہیلینیت کی اصطلاح کا کسی بھی ایسی تہذیب یا زندگی کے مطمح نظر پر اطلاق کیا جاسکتا ہے جو عہد قدیم کے یونان کے طرزِ فکر کو اپنے لیے مثال بنالے۔''

ہیلنائی ادب اور آرٹ کی تاریخ کو چھ اہم تاریخی دوروں میں تقسیم کیا جاتا ہے جن میں سے پانچویں دور کو جو 500 سے 300 قبل مسیح تک پھیلا ہوا ہے 'کلاسیکی دور' کہا جاتا ہے۔ یہی وہ دور تھا جس میں اہلِ یونان نے اس ادب اور آرٹ کی تخلیق کی جو آج ڈھائی ہزار سال گزر جانے کے باوجود اپنی خوبصورتی، گہرائی اور پختگی کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس ادب اور آرٹ کو زمان ومکان اپنی قیود میں نہ لاسکے کیونکہ کلاسیکی طرز فکر بعد کے زمانوں میں بھی دنیا کے مختلف حصوں میں ہر ترقی یافتہ تہذیب میں اپنی جھلکیاں دکھاتا رہا بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ زمان ومکان کی قیود کو توڑ کر یہ طرزِ فکر تاریخ عالم کی رگ وپے میں ہمیشہ جاری وساری رہا۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکیت کی اصطلاح ایک ایسی تحریک کو ظاہر نہیں کرتی جو ایک خاص زمانہ ہی میں پیدا ہوئی ہو بلکہ یہ ایک ایسے طرزِ فکر کا عنوان بن گئی جو نہ صرف انسانی تاریخ کے ایک خاص دور میں پیدا ہوئی بلکہ بعد کے زمانوں میں بھی مخصوص عصری تقاضوں کی وجہ سے زندگی ادب

اور آرٹ کو متاثر کرتی رہی۔ اس لحاظ سے 'کلاسیکیت' ایک ایسی زندہ و پائندہ فکری رجحان یا تحریک ہے جو انسانی تہذیب کے مختلف دوروں میں کبھی فنا نہیں ہوئی بلکہ اس کی طاقتور رو وقت کے دھارے کے ساتھ ساتھ بار بار بہتی رہی۔ یہی یونانی ادب اور آرٹ تھا جس نے بعد میں رومی اور بازنطینی تہذیب کی نمود میں اہم حصہ لیا۔ اس یونانی ادب اور آرٹ نے قرون وسطیٰ کے بعد کے مغربی ادب اور آرٹ کی بنیادیں استوار کیں اور آج مغربی زندگی، ادب اور آرٹ کی شاید ہی کوئی صنف ایسی ہوگی جسے کسی نہ کسی طرح کلاسیکی طرزِ فکر نے متاثر نہ کیا ہو۔

یونانی طرزِ فکر اپنی ایک بہت ہی منفرد خصوصیت کے لیے مشہور ہے۔ یہ خصوصیت اس کی تعقل پسندی ہے۔ قدیم یونانی اپنی زندگی کی ہر سرگرمی کو استدلال کی کسوٹی پر پرکھتے تھے۔ جو بات استدلال کے کڑے معیاروں پر پوری نہ اترتی تھی وہ یونانی تہذیب کا جزو مشکل ہی سے بنتی تھی۔ اور تو اور ان کی دیو مالا میں بھی ایک نمایاں عقلی عنصر نظر آتا ہے۔ یونانی دیو مالا کے دیوی دیوتا سب کے سب نہ صرف خود آپس میں ایک عقلی رشتے میں منسلک دکھائی دیتے ہیں بلکہ نظام کائنات کے چلانے میں بھی وہ استدلال اور قانون سے کام لیتے ہیں۔ یونانی دیو مالا کا، نسبتاً گہرا مطالعہ اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ یونانیوں کے تمام دیوی دیوتا انھیں انسانی صفات کے حامل تھے جو اس وقت ساری کی ساری یونانی قوم میں موجود تھیں، یا جن کو وہ اپنا مثالیہ بنانا چاہتے تھے۔

قدیم یونانیوں کے نزدیک انسان اور کائنات کے درمیان ایک عقلی رشتہ موجود ہے جسے انسانی استدلال کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے یہ لوگ اپنے بعض نسلی تعصبات کے باوجود انسان میں ایک خاص قسم کے ایمانی مادّے کی موجودگی کو تسلیم کرتے تھے۔ چنانچہ جب انھوں نے انسان کے اس ایمانی مادّے کی اہمیت کو سیاسی طور پر سمجھ لیا تو انھوں نے فوراً ہی راعی اور رعایا کے تعلقات کو منطقی اعتبار سے پرکھا اور پھر حکمرانی کی راہ اختیار کر لی جو صحت مند جمہوریت کی راہ تھی۔ قدیم یونانیوں میں اپنے افعال کو پرکھنے اور اپنی سرگرمیوں کا منطقی تجزیہ کرنے کا ایک خاص وصف موجود تھا۔ چنانچہ ایران کے ساتھ ان جنگوں کی جو 500 قبل مسیح میں ہوئی تھیں، علت غائی معلوم کی تو انھیں معلوم ہوا کہ یہ جنگیں محض سیاسی اقتدار حاصل کرنے کی خاطر نہیں لڑی گئی تھیں بلکہ ان کا باعث دراصل زندگی کے دو مختلف نظریوں کا باہمی تصادم تھا، چنانچہ وہ ہو کر رہا۔

ظاہر ہے کہ جب کسی تہذیب کی اہم قدروں میں نمایاں حیثیت انسانی استدلال کو حاصل

ہوگی تو اس تہذیب کے ہر پہلو کی ترقی کے پس پردہ بھی استدلال ہی کارفرما ہوگا۔ استدلال ایک عامی کا حربہ بھی ہوسکتا ہے اور ایک ماہر کا بھی۔ ان دونوں قسم کے استدلال میں امتیاز کرنے کے لیے استدلال کے قوانین متعین کرنے کی ضرورت ناگزیر تھی۔ یہ کام ارسطو نے انجام دیا اور استخراجی منطق کی بنا ڈالی۔ منطق کے اصولوں سے قدیم یونانیوں نے نہ صرف مابعدالطبیعیات کے پیچیدہ مسئلے ہی حل کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ان کے ذریعے انھوں نے اپنے ادب اور آرٹ کی بنیادیں استوار کرنے کا کام بھی لیا۔

یونانِ قدیم کے ادب کی ابتدا ہومر کے کلام سے ہوتی ہے۔ چنانچہ یونانی ادب کا کلاسیکی دور ہومر سے شروع ہوکر سکندر اعظم کی وفات تک پھیلا ہوا ہے جو 323 قبل مسیح واقع ہوئی۔ اس دور کا ادب تمام تر منطقی اصولوں کی مدد سے پیدا ہوا، بڑھا اور پھیلا یونانی ادب میں جہاں بہت سی ٹھوس خوبیاں موجود تھیں وہاں اس کی ایک سب سے بڑی خوبی اس کا طبع زاد ہونا بھی ہے۔

قدیم یونانیوں کے پاس غیر زبانوں کی ادبیات کا کوئی نمونہ موجود نہ تھا جس کی وہ نقل کرتے یا جس سے وہ متاثر ہوسکتے۔ ان کا سارا ادب غیر ملکی ادبیات کے اثر سے پاک رہا اور یہی اس کے طبع زاد ہونے کا راز نظر آتا ہے۔ اپنے ادب کی یہ طبع زاد کیفیت انھوں نے اپنے منطقی اصولوں کے ذریعے سے ہی حاصل کی تھی۔ اس سلسلے میں ان کا طریق کار یہ تھا کہ وہ اپنے ادب کی کسی صنف کو اپنے تنقیدی مطالعے کے لیے چن لیتے تھے اور پھر کڑے منطقی اصولوں سے اس کا تجزیہ کرتے تھے۔ اس کی صوری اور معنوی خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ لیتے تھے اور پھر اسے مزید ترقی دینے کے وسائل سوچتے تھے۔ اس طریق کار کی مثال کے لیے ارسطو کے 'بوطیقا' میں ارسطو نے یونانی ڈراموں کی خوبیوں اور خامیوں کا منطقی تجزیہ کیا ہے اور اس کے بعد المیہ اور طربیہ کے وہ اصول قائم کیے جو آج بھی ڈرامائی تنقید میں سند کا درجہ رکھتے ہیں۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ یونانی ادب کی تمام اصناف کی ترقی ایک قسم کے منطقی تسلسل سے ہوئی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اپنے استخراجی طریق کار سے قدیم یونانیوں نے نظم اور نثر کے میدان میں ان مختلف عظیم اصناف کو گہرائی اور پختگی بخشی جو آج بھی دنیا کی ہر زبان کے ادب کے لیے ایک مثالیہ اور نصب العین کا درجہ رکھتی ہے۔ مثلاً نظم میں رزمیہ شاعری۔ مزامیری شاعری، مرثیہ، منظوم المیہ، منظوم طربیہ اور نثر میں فصاحت، تاریخ اور فلسفہ کی اصناف کو قدیم یونانی شاعروں ڈرامہ نگاروں، فصیح البیان مقرروں، مورخوں اور فلسفیوں نے معنوی اور صوری

کمال کی اس معراج تک پہنچا دیا تھا جسے چھونا کوئی آسان کام نہیں۔

'منطقی تسلسل' کی اصطلاح سے مراد یہ ہے کہ جب قدیم یونانی دانشوروں کے نزدیک ادب کی کوئی صنف اپنی معنوی اور صوری تشکیل کے لحاظ سے معراج کمال تک پہنچ جاتی تھی تو وہ پھر ادب یا فکر کی کسی دوسری صنف کی طرف اپنی تمام تر توجہ مبذول کر دیتے تھے اور اکثر اوقات تو وہ اپنے زمانے کے معاشری، اخلاقی، روحانی اور سیاسی تقاضوں کے مطابق ادب کی ایک صنف سے دوسری صنف بھی استخراج کر لیتے تھے۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ قدیم یونانیوں کے نزدیک صحیح ادب کا تصور کیا تھا اور اس ادب کی تخلیق، تنقید، تنقیص اور تقریظ کے بارے میں انھوں نے کیا اصول بنائے اور معیار قائم کیا تھا۔ اس معیار کے قائم کرنے میں استدلال اور منطق کی کارفرمائی آپ کو بدیہی طور پر نظر آئے گی۔

لیکن استدلال اور منطق کے طریق کار سے قدیم یونانیوں نے محض مجرد تصورات کی تشکیل ہی میں اپنے آپ کو منہمک نہیں رکھا بلکہ گوشت پوست کے انسان کی زندگی سے بھی انھوں نے اپنا رشتہ قائم رکھا اور اس ربط کو کبھی منقطع نہیں کیا۔ زندگی کی دھڑکتی ہوئی نبض ان کے ٹھوس ادب، آرٹ اور فکر میں ایک فعال قوت کے مانند ہمیشہ متحرک رہی۔ یہ بات ان کی شاعری اور ڈرامے میں شدت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ہومر کی عظیم الشان رزمیہ شاعری ہو یا الکیوس کی پر مغز سیاسی نظمیں، عہد عتیق اور ہم عصر یونان ہی کی زندگی سے ان کا تعلق تھا سیمونیڈیز کے لکھے ہوئے قبروں کے کتبے ہوں یا سیفو کے گیت سب کے سب یونانی زندگی ہی کے حسن لطافت اور سوز کا اظہار کرتے ہیں۔ سیفو کے گیتوں کے حسن کا جو مزامیری شاعری کے جدید ترین مفہوم میں قدیم ترین نمونے ہیں کون انکار کر سکتا ہے اور پھر پنڈار کے قصیدے جذبات کی گہرائی، تمثالوں کی ندرت اور ترنم کے رسیلے پن کے معاملے میں ایک اعلیٰ درجے کی شاعری کا کس قدر بلیغ نمونہ ہیں۔

شاعری کے علاوہ قدیم یونانیوں کے ڈراموں میں زندگی کی جو حقیقی یا مثالی ترجمانی نظر آتی ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یونانی ڈرامہ نگاروں کو زندگی کے مختلف النوع مسائل کا کس درجہ شعور تھا۔ اور اس زمانے میں جب کہ ہماری جدید نفسیات کا بحیثیت ایک علم کے کوئی وجود نہ تھا انھوں نے انسانی فطرت کے کتنے باریک اور لطیف رموز کا اظہار اپنے ڈراموں میں کیا ہے۔ انھوں نے دکھایا ہے کہ کائنات کی مافوق الفطرت قوتیں جب دیوی دیوتاؤں کے روپ میں انسانوں سے متصادم ہوتی ہیں تو اس تصادم سے کتنی پرتاثیر اور شدید المیہ کی نمود ہوتی ہے

اسکلس، سوفوکلیز اور یوریپڈیز کے ڈراموں کے شدتِ عمل کی وجہ یہی مافوق الفطرت قوتوں اور انسانوں کے افعال کا باہمی تصادم ہے جن کے پیچھے شدید انسانی جذبات کارفرما ہوتے تھے۔ یونانی ڈرامہ نگاروں نے جن ڈرامائی کرداروں کی تخلیق کی ہے اور ان سے جو کام لیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ انسانی جذبات گہرائیوں تک کس آسانی سے ان کی نظر پہنچتی تھی۔ اسکلس کے کردار جن سے دولت، طاقت یا نسبی تفاخر کے سلسلے میں کوئی نہ بخشے جانے والا گناہ یا خطا سرزد ہوتی تھی، جب اپنے خوفناک انجام سے بچنے کے لیے تقدیر کے بلاخیز سمندر میں ہاتھ پاؤں مارتے تھے تو اس سے کھیل میں جو شدید تاثر پیدا ہوتا تھا اس سے پتہ چلتا تھا کہ انھیں انسانی جذبات کے اظہار پر کتنی قدرت حاصل ہے۔ یورپیڈیز نے میڈیا اور فیڈرا جیسی عورتوں کے کرداروں کے ذریعے انسانی جذبات کی شدت کو جس مہارت اور سلیقے سے پیش کیا ہے اس کی نظیر دنیا کے ڈراموں میں مشکل ہی سے ملے گی۔ سوفوکلیز کے عظیم کردار متضاد انسانی جذبات کے تصادم سے جس طرح جنم لیتے ہیں اور پھر اپنے آپ کو مافوق الفطرتِ طاقتوں کے ساتھ جس طرح متصادم کرتے ہیں اس سے جو المیہ پیدا ہوگا اسے کون عظیم قرار نہیں دے گا؟

اس بات کے باوجود کہ قدیم یونانی معاشرے میں طبقاتی تقسیم کے خطوط بڑے تیکھے تھے اور طبقہ امرا کے ساتھ ساتھ غلاموں کا بھی ایک بدقسمت طبقہ موجود تھا اور پھر ان دو طبقوں کے درمیان تجارت پیشہ، کاشت کار اور کاریگر لوگ بھی تھے۔ یہ بات بڑی تعجب خیز معلوم ہوتی ہے کہ یونانی طرزِ فکر ایسی قدروں کا حامل ہو جن کا براہِ راست تعلق اخلاق، جمہوریت اور انسان دوستی ہو۔ دراصل یونانی فکر کو اس طرز پر ڈھالنے کا کام فلسفیوں کے اس گروہ کا رہینِ منت ہے جسے ہم 'سوفسطہ' کہتے ہیں۔ سوفسطائی پہلے یونانی مفکر تھے جنھوں نے نسبی تفاخر کے متعلق رائج الوقت خیالات کو تبدیل کرنے کی کوشش کی اور کہا کہ تعلیم کے ذریعے جس کی وسعت کو کوئی حد نہیں آدمی نیکی کا جوہر پا سکتا ہے۔ جس کے لیے حسب نسب کی کوئی ضرورت نہیں۔ انھوں نے عقائد، اساطیر، روایات اور رسم و رواج پر فلسفیانہ جرح کی۔ انھوں نے مذہب، اخلاق، قانون، آرٹ، سائنس اور ادب کے معیاروں کے بارے میں کہا کہ یہ سب انسان کے بنائے ہوئے ہیں اس لیے ان میں ترمیم و تنسیخ ہو سکتی ہے۔ سوفسطائی پہلے مفکر تھے جنھوں نے تاریخی اضافیت کو دریافت کیا۔ وہ پہلے مفکر تھے جنھوں نے مغربی تعقلیت کی بنیاد رکھی اور یورپ کی آنے والی نسلوں کو آگاہی ذات، مشاہدہ ذات اور تنقید ذات سے آشنا کیا۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جدید یورپی

تہذیب اپنی روشن ضمیری کے لیے سب سے زیادہ سوفسطہ ہی کی مرہونِ منت ہے اور بعد کی صدیوں میں یورپ میں انسان دوستی کی قدروں کو پنپنے کے لیے جس قسم کے ماحول کی ضرورت تھی سوفسطائیوں ہی نے اس کا راستہ ہموار کیا تھا۔

یہ تھا وہ اندازِ فکر جسے قدیم یونان کی تہذیب اور تمدن سے ایک خاص علاقہ رہا ہے۔ چھٹی اور پانچویں صدی کا یونان ایک ایسی معاشرت اور علوم وفنون کا گہوارہ تھا کہ دنیا اس کی نظیر اب تک پیش کرنے سے قاصر ہے۔ قدیم یونانیوں نے زندگی اور فن کو ایک خاص توازن عطا کیا تھا، ان کا فلسفہ اور ان کی زندگی ایک ہی قسم کی قدروں کی حامل تھی ان کے قول وفعل میں تضاد نام کو نہ تھا۔ انھوں نے خوبصورت عمارتوں کی تعمیر کی اور پھر ان کی آرائش اور تزئین میں ایک ایسے سلیقے سے کام لیا جس میں تصنع نہ تھا، ایک آہنگ تھا اور ایک توازن۔ انھوں نے ادب اور آرٹ میں ایک ایسے ذوق کی آبیاری کی جو ان کے جمالیاتی احساس کا آئینہ دار تھا اور آج بھی ان کا فنِ تعمیر، سنگ تراشی، شاعری اور ڈرامہ ہمارے سامنے حسن، عظمت، شکوہ اور جلا کی ایسی واضح تصویریں کھینچتا ہے جن کے دلآویز نقوش کو چوبیس صدیوں کا طویل عرصہ بھی مدھم نہیں کر سکا اور پھر دنیا کی یہ سب سے بڑی تہذیب، جس نے بعد کی نسلوں کے لیے حسنِ تعقل، نظم وترتیب اور فصاحت کا ایک غیر فانی نصب العین چھوڑا، یکلخت بے رحم تاریخی قوتوں کا شکار ہو کر ابتری اور انتشار میں ختم ہو گئی۔

دوسری اور پہلی صدی قبلِ مسیح میں سرزمین یونان ہی کی ایک ہمسایہ سلطنت روما ایک زبردست فوجی طاقت بن چکی تھی اور آخر جب روما کی قہرمان فوجوں نے 46 قبل مسیح یونان کے خوبصورت شہر کورنتھ کی اینٹ سے اینٹ بجادی تو یونان کی اس عظیم اور خوش فکر تہذیب نے ایک وحشیانہ سیاسی طاقت کے سامنے دم توڑ دیا۔ یونان اگرچہ سیاسی لحاظ سے روما والوں کا غلام بن چکا تھا مگر روما کی سیاسی طاقت اس کی عظیم تہذیبی روح کو مفتوح نہ کر سکی۔ چنانچہ جب رومی فاتحوں کا نشۂ اقتدار ذرا کم ہوا اور اہلِ روما نے یونان کی سسکتی ہوئی تہذیب کا ہمدردانہ جائزہ لیا تو بہت جلد ان پر یہ بات روشن ہو گئی کہ محض سیاسی برتری کی وجہ سے وہ اپنی نئی ابھرتی ہوئی تہذیب کو یونان کی گزشتہ تہذیب کے ہم پلہ نہیں کر سکیں گے۔ چنانچہ بہت جلد انھوں نے قدیم یونان کے اندازِ فکر کو اپنا رہبر بنا لیا اور ان مفتوح یونانی فنکاروں، ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں سے، جو اب تک اپنے رومی فاتحوں کے رحم وکرم پر زندگی بسر کر رہے تھے، انھوں نے اب نئی رومی

تہذیب کے خط و خال سنوارنے کا کام لینا شروع کیا۔

یونانی فنکاروں نے اپنے نئے رومی آقاؤں کے لیے قدیم یونان کے مجسموں اور آرٹ کے دوسرے نمونوں کی نقلیں تیار کرنے کا کام شروع کیا۔ شاعروں نے یونانی شاعری کے بحور، اوزان اور شعر کی مختلف اصناف کو لاطینی شاعری میں رائج کیا۔ ادیبوں نے یونانی نثر کے خوبصورت اور پختہ اسلوب سے لاطینی زبان کو آشنا کیا۔ یونانی فلسفیوں نے اپنے وقیع فلسفے کے رموز و نکات سے رومی دانشوروں کو متاثر کیا اور تو اور اہل روما نے یونانی دیومالا کے نام دیوی دیوتاؤں کے نام بدل کر اپنی دیومالا کی تدوین کی۔ چنانچہ بہت جلد اس نئی یونانی تہذیب نے جس کے ظاہری خط و خال تو رومی تھے مگر روح یونانی تھی اپنی ایک الگ منفرد حیثیت حاصل کر لی۔ یہ یونانی اندازِ فکر کی ہمہ گیری کی پہلی فتح تھی جو اس نے کسی غیر ملکی تہذیب پر حاصل کی تھی۔ یونانی تہذیب کے عناصر رومی تہذیب میں کچھ اس طرح گھل مل گئے تھے کہ انھیں ایک دوسرے سے تمیز کرنا مشکل تھا۔

اس تمام عمل میں 'تاریخی بازگشت' کا قانون کارفرما تھا۔

O

رومانیت

(Romanticism)

(انگریزی نقاد Lascelles Abercrombie کے مضمون
بعنوان 'Romanticism' کا ملخص ترجمہ)

مختلف نقاد رومانیت کو ذیل کے مختلف رجحانات سے مربوط کرتے ہیں:

(1) روحِ آزادی اور فطرت کی طرف مراجعت۔

(2) فطرت کے برخلاف بغاوت اور خارقِ عادت چیزوں سے دل بستگی۔

(3) تکنیکی خلوص۔

(4) اجتماعی ابتری کی آئینہ داری۔

(5) ماضی کا احیاء۔

(6) ہیئت کی طلسم شکنی۔

(7) فرد کا روایت کے برخلاف اعلان جنگ۔

لوگن پیئرسل اسمتھ (Logan Pearsal Smith) نے لفظ رومانی (Romantic) کا ماخذ یوں بیان کیا ہے:

جو عشقیہ داستانیں ازمنۂ وسطیٰ میں 'رومان' کے نام سے لکھی گئیں اگر کوئی منظر ان کے ماحول یا فضا کی طرف ذہن کو منتقل کرتا تھا تو اسے اس لقب سے ملقب کیا جاتا تھا۔ ان داستانوں میں تخیل واقعیت پر غالب ہوتا تھا، یعنی فرضی باتیں اصلی واقعات سے زیادہ اہم ہوتی تھیں۔ ہوتے ہوتے مصوری کے منظروں سے یہ لقب ادبی تخلیقات کو منتقل ہو گیا اور چیزوں کو ایک خاص زاویۂ نگاہ سے دیکھنے اور پیش کرنے کے سلسلے میں استعمال ہونے لگا۔

دنیا کی تاریخ میں ایسا کوئی بڑا شاعر نہیں ہوا جس کے کلام میں رومانیت کا تھوڑا بہت شائبہ نہ پایا جائے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ وہ سب شاعر رومانی تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ رومانیت ان کے کلام کی محض ایک صفت تھی۔

رومانیت کسی زمانے یا تمدن سے مخصوص نہیں، نہ وہ کسی انداز بیان سے خصوصی طور پر متعلق ہے۔ متروکات یا بدعتیں بجائے خود رومانی نہیں کہلائی جاسکتیں۔ اسی طرح محض روایتی اسلوبوں کے برخلاف بغاوت کو رومانیت نہیں کہا جاسکتا۔

اگر رومانیت اسلوب بیان کی ایک خصوصیت نہیں تو کیا ہے؟ ہم اپنے موجودہ مقصد کے لیے اسے ایک خاص ذہنی عندیہ، زندگی اور اشیائے خارجی کے بارے میں ایک خاص زاویۂ نگاہ کہہ لیتے ہیں۔

رومانیت اور کلاسیکیت کا مقابلہ بالکل ناجائز ہے، کیونکہ کلاسیکیت اور ہی طرح کی چیزوں سے تعلق رکھتی ہے۔ ان دونوں میں کوئی چیز مابہ الاشتراک نہیں۔

رومانیت فن کا ایک عنصر ہے، جس طرح قدیم فلسفے کے مطابق خاک و باد و آب و آتش مادی کائنات کے عناصر اربعہ تھے۔ کلاسیکیت اس کے برخلاف ایک عنصر نہیں بلکہ تمام عناصر کو مجتمع کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ قدیم فلسفے میں عالم کبیر اور عالمِ صغیر کی جو تفریق کی جاتی تھی اس کی بنا پر ہم اس نکتے کی وضاحت یوں کر سکتے ہیں کہ جب کسی انسان میں (یعنی عالم صغیر میں) سارے مزاج متوازن مقداروں میں پائے جائیں تو وہ انسان صحت مند انسان سمجھا جاتا ہے۔ کلاسیکیت ادب کی دنیا میں اسی کے مماثل صحت کا نام ہے۔

کلاسیکیت فن کی صحت کا نام ہے، یعنی مزاجوں کے توازن کا نام۔ کلاسیکیت جن عناصر کو مجتمع کرتی ہے ان میں ایک عنصر رومانیت بھی ہوتا ہے۔ ایک دوسرا عنصر جو اس کا مخالف ہے واقعیت ہے۔ اگر کوئی تضاد ہے تو رومانیت اور واقعیت میں ہے۔

کلاسیکیت کو فن کی صحت کہنے کے یہ معنی نہیں کہ رومانیت اور واقعیت فن کی بیماریاں ہیں۔ اس کے برعکس یہ دونوں صحت کے لوازم میں سے ہیں اور دونوں کلاسیکیت میں موجود ہوتی ہیں۔ جس طرح کوئی انسان شاذ و نادر مکمل صحت کی حالت میں ہوتا ہے اسی طرح فن کے لیے بھی مکمل صحت ایک نادر کیفیت ہے۔ رومانی شاعر ان شاعروں کو کہنا چاہیے جن پر رومانی اوصاف غالب ہوں یعنی وہ دوسرے اوصاف کے ساتھ توازن کے عالم میں نہ ہوں، بلکہ دوسرے

اوصاف دبا دیں، ان کو پس منظر میں دھکیل دیں۔ ان میں اور کلاسیکی شاعروں میں بس اتنا ہی فرق ہے۔

ایک واضح رومانی رجحان جو اپنے آپ کو ایک خاص جذبے، خیال یا تمثال کے ذریعے ظاہر کرتا ہے بُعد سے تاثر پذیری ہے۔ تھامس کیمبل (Thomas Campbell) کا ایک مشہور مصرع ہے جس کا ترجمہ یہ ہے کہ 'فاصلہ نظارے کو ایک طلسمی کیفیت بخش دیتا ہے'۔ یہ رومانیت کا خلاصہ ہے۔ فاصلے کی یہ خاصیت ہوتی ہے کہ وہ چیزوں کے نقش و نگار میں ایک دھندلاہٹ، ایک مدھم پن، ایک گھلاوٹ پیدا کر دیتا ہے۔ یہی صفات جب جذبوں میں پیدا ہو جائیں تو وہ ایک نرمی، ایک ڈھیلی ڈھالی کیفیت، ایک ابہام کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ یہ ہیں وہ صفات جو رومانیت کو مرغوب ہیں۔ ان میں ایک اور بنیادی صفت مضمر ہوتی ہے، یعنی واقعیت سے گریز۔ نفسِ انسانی باہر کی دنیا کے ساتھ راہ و رسم گھٹا کر اپنے اندر کی چیزوں میں منہمک ہو جاتا ہے۔ اس کو ایک قدم اور آگے بڑھایئے تو رومانی نظریۂ زندگی صورت پذیر ہو جاتا ہے۔ رومانیت خارجی تجربوں سے روگردانی اور اندرونی تجربوں میں انہماک کا نام ہے۔ وہ ادراکات پر تخیل کو ترجیح دیتی ہے۔

رومانی لمحے ہر شاعر کے کلام میں آتے ہیں اور ہر شاعر اپنی نشو و نما کے مختلف ادوار میں کبھی رومانی ہوتا ہے اور کبھی کلاسیکی۔ ہومر، دانتے، شیکسپیئر، گوئٹے جو مغربی شاعروں کے سب سے بڑے استاد گنے جاتے ہیں چاروں اس تجربے سے دوچار ہوئے۔ فن کی طرح فلسفے کا بھی ایک رومانی پہلو ہے، مثلاً عینیت یا مثالیت۔

یونان کا حکیم، شاعر اور مخیّر ایمپی ڈوکلیز (Empedocles)، جو کائناتِ فطرت پر اپنا تفوق ثابت کرنے کی خاطر ایٹنا کے آتش فشاں پہاڑ کے شعلوں میں کود پڑا، اپنے کلام میں دو چیزوں کے درمیان تمیز کرتا ہے، یعنی انسان کا عرفان خودی اور اس کا عرفان غیر۔ اس کے نزدیک پہلا عرفان عرفانِ وحدت ہے اور دوسرا عرفانِ کثرت۔ پہلا تخیل کی رابطہ آفرینی کا نتیجہ ہے اور دوسرا حواس کی انتشار انگیزی کا۔ ہیراقلیطس (Heraclitus) کے خیال کے مطابق یہ دونوں ایک کل کے دو مساوی نصف ہیں لیکن ایمپی ڈوکلیز فیثا غورث (Pythagoras) کا اتباع کر کے تخیل کی تخلیق کی ہوئی باطنی دنیا کو حواس کی بخشی ہوئی خارجی دنیا پر ترجیح دیتا ہے۔ باطنی دنیا حقیقی دنیا ہے اور خارجی دنیا محض وہم اور حواس کی شعبدہ بازی۔ یہ زاویۂ خیال رومانیت کی جان ہے۔

کائناتِ فطرت ایمپی ڈوکلیز کے نزدیک چار عناصر پر مشتمل ہے، یعنی مٹی، ہوا، آگ اور پانی۔ اور ان عناصر پر دو مخالف قوتیں فرماں روا ہیں، یعنی عشق اور نفاق۔ موخر الذکر کائنات کے اس رجحان کا نام ہے جس کے ماتحت وحدت کثرت میں، کل اجزا میں اور مجموعہ افراد میں تبدیل ہوتا ہے۔ چنانچہ فرد اپنی ہستی کو اجماع کے مقابلے میں قائم رکھنے کے لیے مجبور ہے کہ عشق سے برسرِ پیکار ہو، کیونکہ عشق ہی وہ قوت ہے جو ایک حبل المتین کی طرح عالمِ وجود کو مربوط کیے ہوئے ہے۔ اگر افتراق کی قوت موجود ہوتی تو عشق اپنی مواصلت آفرینی کے بل پر اس ہنگمۂ کثرت کو از سرِ نو قدیم وحدوث بخش دیتا۔ عشق جب اپنی مخالف قوتوں پر غالب آجائے گا تو من وتو، این وآں کا کوئی فرق نہ رہے گا، صورتوں کا تنوع ایک واحد مجسمۂ کمال میں تبدیل ہوجائے گا، نزاع وفراق کا شرک جو ایک واحد و مطلق حقیقت کے مقابلے میں وا ہمے کے بت بنا بنا کر کھڑے کرتا ہے، ختم ہوجائے گا، اس وقت صرف وجود باقی رہے گا اور مخلوقات کی کوئی پستی نہ ہوگی۔ چنانچہ نہ افراد ہوں گے، نہ افراد کی باہمی کش مکش اور یہ کرب انگیز تنازع اللبقا ایک مستقل سکون کی صورت اختیار کرلے گا۔

عشق کی فوجِ ظفر موج تسخیر کائنات کے لیے اپنی مہم کہاں سے شروع کرسکتی ہے، ظاہر ہے کہ اس کی خرگاہ باطنی تجربے کا میدان ہے جہاں وحدت کا نور ظہور ہے۔ عشق کے وسیلے سے زندگی کی یہ تکمیل رومانیت کا ایک اور مرغوب موضوع ہے۔ اسی سے متعلق ایک اور موضوع، بلکہ اس کی ایک مرتفع صورت، نفس انفرادی کا عشق کے وسیلے سے خدا کا عرفان اور وصال حاصل کرنے کا موضوع ہے۔ جو دل عشق کی جلوہ گاہ ہو وہ سروشانِ غیبی کی زیارت گاہ بھی ہوتا ہے۔ جو اسے ایک افضل دنیا کے نقشے لا لا کر دکھاتے ہیں۔ دوسرے معنوں میں اس کو ایک ملکۂ وہبی، ایک جوہرِ قابل ودیعت ہوتا ہے، جس میں اس زندگی کو پیرایۂ کمال بخشنے کی ذمہ داری بھی مضمر ہوتی ہے۔

ذاتی جوہرِ قابل اور کمال پذیر زندگی کے یہ تصورات بھی رومانیت کے خواص میں سے ہیں۔ یہ دونوں باطنی تجربے سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن اس بات کا امکان ہے کہ وہ خارجی تجربے کے ساتھ توازن کے رشتے میں مربوط ہوجائیں۔ جب وہ اس توازن کو قبول نہ کریں تو وہ سراسر رومانی خصائص بن جاتے ہیں۔

بلیک نے ورڈز ورتھ پر یہ پھبتی کسی کہ ''مجھے خوف ہے ورڈز ورتھ فطرت سے محبت کرتا

ہے، اور فطرت کارِ شیطان ہے۔"

بلیک کو صراحتاً یہ اعتراض تھا کہ ورڈز ورتھ خارجی دنیا سے مصالحت کرنے پر کیوں رضامند تھا۔ بلیک آگے چل کر کہتا ہے:

"میں اپنے متعلق یہ دعویٰ کرتا ہوں کہ میں خارجی کائنات کو آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتا۔ میرے لیے تو وہ ایک مزاحمت ہے نہ کہ مدِ عمل۔ مجھ سے یہ پوچھا جائے گا کہ 'جب سورج نکلتا ہے تو کیا تمھیں ایک قرصِ آتشیں جو ایک اشرفی سے مشابہ ہوتا ہے دکھائی نہیں دیتا؟' نہیں، نہیں۔ مجھے تو کوکبِ آسمانی کا ایک دستہ دکھائی دیتا ہے جو بلند آواز سے یہ حمدیہ ترانہ الاپتا ہے کہ 'مقدس ہے ذات باری جس کے جلوے کے آگے یہ آفتاب ایک ذرہ ہے۔' میں اپنی جسمانی آنکھ سے کچھ نہیں پوچھتا، جس طرح میں ایک کھڑکی سے کسی منظر کے متعلق کوئی سوال نہیں کرتا۔ میں اس کی مدد سے نہیں دیکھتا بلکہ اس کو ایک پردہ سمجھ کر اس کے پار گزر جاتا ہوں۔"

یہ اعلان تصوف کا خلاصہ ہے۔ یہ صرف بصیرت کو حقیقت کے عرفان کا وسیلہ ہی نہیں کہتا بلکہ اس کو معراجِ خودی کا ذریعہ بھی سمجھتا ہے۔ صوفی حواس کی دنیا سے، یعنی ان صفات سے جن کا ادراک حواس کی وساطت سے ہوتا ہے اپنے آپ کو بے نیاز کر کے اُس ذات میں، جو حقیقت الحقائق ہے، محو ہو جاتا ہے۔ اس ذات کا منبع و مسکن خود اس کی ذات ہوتی ہے۔ صوفی کا باطنی تجربہ، یعنی اس کا خود مکتفی تخیل، بنیادی طور پر ایک رومانی چیز ہے۔

شیلے کے ذہن میں کمال پذیر زندگی کا جو تصور تھا وہ صوفیا کے تصور سے جدا تھا۔ وہ زندگی جس کی تکمیل اس کو منظور تھی اس دنیا کی زندگی تھی، یعنی عام انسانوں کی زندگی۔ اس کا عقیدہ یہ تھا کہ یہ زندگی محبت کے ذریعے کامل بنائی جا سکتی ہے۔ چنانچہ اس کی شاعری محبت کی شان میں ایک مسلسل قصیدہ تھی۔

فطرت کے مظاہر میں بھی رومانی شاعر کو اپنے باطنی تجربے کا پرتو دکھائی دیتا ہے۔ فطرت اس کی اپنی اندرونی زندگی کے نشو و نما کے سوا کچھ بھی نہیں۔ مثلاً جب ورڈز ورتھ کہتا ہے کہ پہاڑی ندی نالوں کی محبت اس کے لیے ایک والہانہ جذبہ تھی تو وہ فطرت کو خراجِ عقیدت پیش نہیں کرتا، بلکہ اپنے شعورِ حسن کا اعلان کرتا ہے۔

کلاسیکی شاعری میں کل کی ہیئت اجزا کی ہیئت پر غالب ہوتی ہے۔اس کا منشا یہ ہوتا ہے
کہ ساری تخلیق ایک واحد تاثیر پیدا کرے۔ چنانچہ توازن، ہم آہنگی، خارجی اور باطنی تجربوں کی
مساوی مقدار، علم اور تخیل کا تعاون، شعور کی دوئی کو یکتائی میں تبدیل کرنا، نفس اور خارجی دنیا کے
تضاد کو مٹانا، یا دوسرے الفاظ میں وہ تناسبِ امزجہ جو صحت کی دلیل ہے، یہ سب اوصاف اس کی
امتیازی خصوصیت ہیں۔ کسی شعری تخلیق میں یہ اوصاف جتنے کم ہوں اتنی ہی وہ کلاسیکی ادب
سے دور اور رومانی ادب کے نزدیک ہوتی ہے۔

رومانیت ایک مزاج، ایک ذہنی زاویہ، ایک اندازِ تجربہ ہے۔ اس لیے اس کا سروکار فنی
تخلیق کے صور سے ہوتا ہے، نہ کہ اس کے اسلوبِ بیان سے۔ شاعری میں ہیئت ایک تکنیکی
مسئلہ ہے۔وہ کسی نظم کی مجموعی تاثیر کو ایک منظم کل میں مجسم کرنے، اس کو ایک مجموعی کیفیت بخشنے،
یعنی اس کے تصور کی وحدت کو پیش کرنے کا نام ہے۔رومانی شاعروں کے لیے یہ تکنیکی مسئلہ
ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔

○

(مغربی شعریات: محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990، ناشر: مجلسِ ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

اردو ادب میں رومانوی تحریک

کلاسیکیت [1] رومانیت اور حقیقت پسندی، ان تین لفظوں میں یورپ کے فن کی کئی صدیوں کی سرگزشت پوشیدہ ہے۔ کلاسیکیت نے انسانی زندگی اور اس کے تمام تر شعبوں کے اصول وضوابط ترتیب دیے۔ حسن، جمالیات، فن اور زندگی کے محوروں کا پتہ لگایا اور ان محوروں کے پیش نظر حتمی طور پر دستور بنائے، سانچے ڈھالے، رفتہ رفتہ ان اصولوں اور ضابطوں کو فن، جمالیات اور زندگی کا نعم البدل سمجھ لیا گیا، ڈرامے کی جمالیاتی تکمیل کا راز یہ طے پایا کہ اس میں مقام، وقت اور عمل کی وحدت ثلاثہ پائی جائے۔ نظم میں 'طریقہٗ راسخہٗ قدماء' کی پیروی کرنا۔ موضوع، طرزِ بیان تشبیہ واستعارے اور زبان کے سلسلے میں یونانی نمونوں کی تقلید معیاری سمجھی گئی۔ بلاشبہ اس طرزِ فکر اور ترتیب نے زندگی اور فن میں کئی کارنامے انجام دیے۔ کلاسیکی مجسموں نے یونانی شہ پارے، والٹیر کی عظیم شخصیت، جانسن کی محشر خیال ذات اور سووفٹ کی اعلیٰ فطانت پیش کی۔ کلاسیکیت، عقلیت کا نشان تھی اصول پرستی اور ترتیب کی قائل تھی۔ اس نے زندگی اور اس کے حسن کو چند گنے چنے محدود دائروں میں اسیر کرلیا تھا۔ اس کی فکر میانہ روی اور اعتدال کو کسی لمحے ہاتھ سے نہیں جانے دیتی تھی۔ لہٰذا عقلیت، اصول پرستی، تقلید اور میانہ روی کلاسیکیت کی بنیادی قدر بن گئیں۔

رومانیت اس اصول پرستی، عقلیت اور میانہ روی کے خلاف صاعقہ بردوش بغاوت ہے۔ کلاسیکی انسان، دنیا، اس کی زندگی اور حسن کو جن خانوں میں بانٹ کر اور اصولوں میں تقسیم کرکے مطمئن ہوگیا تھا۔ رومانیت نے اس پر ایک کاری ضرب لگائی۔ یہ تحریک صرف چند سرپھرے نوجوانوں کا جذباتی اُبال نہیں تھی بلکہ ایک اقتصادی، سیاسی اور مجلسی نظام کا نتیجہ تھی۔ یہ نظام ان پرانے اصولوں کا پوری طرح پابند رہنے کو تیار نہیں تھا جنھیں ایک تغیر پذیر سماج میں تغیر

دشمن جاگیردارانہ ہاتھوں سے تعمیر کیا ہو، انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب کی خاموش قوتیں نئی زندگی کی بساط بچھا رہی تھیں۔ اصول وضوابط کے خاکے بے جان ہو رہے تھے اور زمانہ نئے اصول مانگ رہا تھا۔ پرانے دستور کی گرفت نئی حقیقتوں کے لیے مفلوج کن تھی اور انسانیت کے ہاتھ کا ہتھیار ہونے کے بجائے اس کی زنجیر بن گئی تھی۔ اس لحاظ سے ہربرٹ ریڈ نے کلاسیکیت کو سیاسی استبداد اور ظلم کا ذہنی شریک کار قرار دیا ہے اور لکھا ہے:

"جہاں کہیں زمین شہیدوں کے خون سے سرخ ہوگی یقیناً اسی جگہ پر یا تو کلاسیکی طرزِ تعمیر کا عظیم ستون نصب ملے گا یا شاید کلاسیکی دیوی منروا کا مجسمہ۔"2

کلاسیکیت عقل اور فکر محض کے بل پر انسانی جذبات کو کچل ڈالنا چاہتی تھی اور جذبات کی ان گنت لاشوں پر بے روح سانچوں اور جامد اصولوں کی عظمت کا مینار تعمیر کرنا چاہتی تھی۔

اس حد تک رومانیت یقیناً انقلابی تحریک کی حیثیت سے شروع ہوئی۔ رومانویت محض قرار نہیں تھی بلکہ بدلے ہوئے حالات میں کائنات کی ایک نئی تلاش تھی۔ نئی قدروں کی بازیافت تھی۔ اس میں صرف پرانے اصولوں سے سرتابی ہی نہیں تھی بلکہ ان معیاروں اور ترتیب کو رد کرنے کی کوشش تھی جس سے یہ جامد اصول تراشے اور مسلط کیے جاتے ہیں۔ اس لیے ہر اس تحریک کو رومانیت سے وابستہ کر دیا گیا جو 'طریقۂ راسخہ قدما' سے الگ ہو اور نئی قدروں کی بازیافت کا حوصلہ رکھتی ہو۔ بارزن نے اسی تصور کے پیش نظر حقیقت پسندی، نیچرل ازم، سرریلزم اور اظہاریت کو رومانیت کی مختلف شکلیں قرار دیا ہے اور ریڈ اور برتان Bereton نے بڑی شد و مد کے ساتھ سرریلزم کو اعلیٰ رومانیت کا لقب دیا ہے۔

(2)

رومانیت کیا ہے؟

رومان کا لفظ 'رومانس' سے نکلا ہے اور رومانوی زبانوں میں اس قسم کی کہانیوں پر اس کا اطلاق ہوتا تھا جو انتہائی آراستہ اور پرشکوہ پس منظر کے ساتھ عشق و محبت کی ایسی داستانیں سناتی تھیں جو عام طور پر دورِ وسطیٰ کے جنگ جو اور خطر پسند نوجوانوں کے مہمات سے متعلق ہوتی تھیں اور اس طرح اس لفظ سے تین خاص مفہوم وابستہ ہو گئے۔

(1) عشق و محبت سے متعلق تمام چیزوں کو رومانوی کہا جانے لگا۔

(2) غیر معمولی آراستگی، شان و شکوہ، آرائش، فراوانی اور محاکاتی تفصیل پسندی کو رومانی کہنے لگے اور

(3) عہد وسطیٰ سے وابستہ تمام چیزوں سے لگاؤ اور قدامت پسندی اور ماضی پرستی کو بر و مانوی کا لقب دیا گیا۔

ادبیات کے سلسلے میں سب سے پہلے 1781 میں [3]وارٹن اور ہرڈر نے یہ لفظ استعمال کیا اور اس کے بعد گوئٹے اور شلر نے 1802 میں ادبیات کے سلسلے میں اس کا اطلاق کرنا شروع کیا۔ لیکن شلیگل اور مادام اڈی اسٹیل[4] نے اسے ایک اصطلاح کی شکل میں رائج کیا۔ اس طرح یہ لفظ جو پہلے زبان کا نام تھا۔ اس کے بعد اس زبان کے مخصوص ادبیات اور داستانوں کا لقب بنا، پھر ادب میں ماورائیت، آراستگی، عہد وسطیٰ کی قدروں کی نمائندگی کرنے لگا اور آہستہ آہستہ ادب کے ایک مخصوص مزاج کا مظہر بن گیا۔

روسو کی اس عظیم آواز کو رومانیت کا مطلع کہا جاتا ہے:

''انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جہاں دیکھو وہ پابہ زنجیر ہے۔' (معاہدہ عمرانی)

روسو نے انسان کی آزادی کا ادعا اور ایک نئے دور کا آغاز کیا جہاں انسان اصولوں اور کائنات کے ضابطوں کے لیے نہیں ہے بلکہ کائنات خود انسان کے لیے ہے، وہ شہنشاہ ہے جو اصولوں کو روندتا، ضابطوں کو ٹھکراتا اور فارمولوں کو اچھالتا، نئی ترتیب اور نئے شعور کے ساتھ بڑھ رہا ہے۔ یہ اس انسان اعظم کا جلوس تھا جس کی گونج ہمیں سوفوکلیز کی زبانی انٹی گنی کے انسانی عظمت کے رجز میں سنائی دیتی ہے۔ اس کی زندگی مسلمہ اخلاقی قدروں کے خلاف ایک طاقتور احتجاج ہے۔

لیکن روسو کا میدان سیاست اور عمرانیات سے آگے نہیں بڑھا۔ ادب میں ان جدید رجحانات کی ابتدا بعد کے ادیبوں نے کی اور دھیرے دھیرے اصول وضوابط کے پرانے سانچوں سے سرتابی کی ایک نئی روایت پیدا ہوگئی۔ کلاسیکیت نے انسانی عقل کو محاکے کی طاقت دی تھی۔ کلاسیکی انسانی عقل کے سوا اور کسی قدر کا قائل نہیں جو استدلال اور اصول کے سانچے میں ڈھلنا چاہیے یا کچل جانا چاہیے۔ اس کے نزدیک دل وہ شے ہے جس پر قابو پایا جاتا ہے۔ کلاسیکی عقل پرست گویا افلاطون کے اس رتھ بان کی مثل ہے جس کے ہاتھ میں دو سرکش اور صاعقہ پا گھوڑوں کی لگام ہے۔ ایک عقلیت کی طرف لے جانا چاہتا ہے اور دوسرا جذبات کی فضاؤں میں پرواز کرنے کا آرزومند ہے۔

رومانوی انسان نے محسوس کیا کہ انسانی جذبات عقل کے تابع فرمان اور مطلق اصولوں کے زیرنگیں نہیں رہ سکتے اور کوئی طاقت ہے جو کلاسیکی عقلیت پرستی سے سرتابی کرتی ہے۔ اصول پرستی اور سمجھ بوجھ کے پرانے سانچوں کے آگے سر نہیں جھکاتی۔ یہ جان بوجھ کر بھی کہ عقل کا فرمان یہی ہے اور اس سے سرتابی کی سزا موت ہے۔ عشق اور جنون آتش نمرود میں بے دھڑک کود پڑنے کے لیے بے قرار ہے۔ رومانوی انسان کے سامنے تشکیک کے پہلے سائے منڈلائے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ کلاسیکیت جسے شجر ممنوعہ قرار دیتی ہے وہی اصل زندگی ہو اور جن اصولوں کو اس بھڑکیلے اور شوخ و شنگ رنگوں میں پیش کیا جاتا ہے وہ محض اس کی بے روح پرچھائیاں اور بے جان لاشیں۔ کہیں ہم بوئے پیراہن پر مطمئن ہو کر یوسف کو بھیڑیوں کے حوالے تو نہیں کر رہے ہیں۔ کیا جذبات پر عقل کا یہ استیصالی قبضہ، یہ احتساب اور سنسر درست ہے۔ ڈیکارٹ[5] نے سب سے پہلے اس کا جواب نفی میں دیا اور روسو نے زیادہ صفائی اور تیقین سے کہا:

> ''جذبات کو اچھے اور برے دو خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ چند جذبات کو سراہنا اور دوسرے قسم کے جذبات کی ممانعت اور ان پر پابندی لگانا غلط ہے۔
> تمام تر جذبات اعلیٰ اور اچھے ہیں بشرطیکہ انسان ان پر قابو رکھ سکے اور تمام تر برے ہیں اگر انسان ان کا غلام ہو جائے۔''

روسو نے عقل اور استدلال کا تجزیہ کرتے ہوئے صاف الفاظ میں بتایا کہ ادراک اور جذبات[6] میں کوئی تضاد نہیں دونوں ایک دوسرے کے بغیر مکمل نہیں ہوتے:

> ''انسانی ادراک بڑی حد تک جذبات کا منت کش ہے اور اسی طرح جذبات عقل کے محتاج ہیں دونوں ایک دوسرے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتے...
> جذبات پر اگر کوئی معقول پابندی ہو سکتی ہے تو وہ دوسرے اعلیٰ تر جذبات ہی کی ہو سکتی ہے۔''

ایک رومانوی مفکر کے نزدیک احساسات و جذبات ہی کے ذریعے حقیقت تک رسائی ہو سکتی ہے۔ اسپنوزا، نطشے، برگساں سے لے کر فرائڈ اور ولیم جیمس تک سارے فلسفی اور مفکر اس بات کا بار بار اعادہ کرتے آئے ہیں کہ دراصل جذبات کو اس قدر حقیر نہیں سمجھا جا سکتا جتنا کہ ہماری میکانکی سائنس سمجھتی رہی۔ رومانوی ادیب کے نزدیک عقل محض چیزوں کی ظاہری شکل و صورت اور ترتیب سمجھنے میں مدد دیتی ہے لیکن ان کی ماہیت تک نہیں پہنچنے دیتی۔ ہمیں ان میں اس

ماورائی حقیقت کا پرتو نہیں دکھاتی جوان کے اندر ایک نئی تابنا کی پیدا کرتا ہے۔ اس کے نزدیک عقل چراغ رہ گزر سے زیادہ نہیں اور جذبات اور وجدان ہی وہ آگ پیدا کرتے ہیں جو کائنات کو نئے اجالوں سے روشناس کرتی ہے۔ عقل کی رسائی حقیقت کے محض ایک جزو تک ہوتی ہے اور اس لحاظ سے وہ اس کے اصول وضوابط بناتی ہے حسن کو قاعدوں اور زاویوں میں اسیر کرتی ہے اور اصل روح کو فراموش کر دیتی ہے۔

مسلمہ اصولوں ہی سے نہیں عام طرز زندگی سے انحراف کرنے اور جذبات کو پوری آزادی دینے کی مثال خود رومانوی ادیبوں اور شاعروں کی زندگی پیش کرتی ہے۔ یہاں جانسن کی زندگی کا توازن ہے نہ سقراط کی طرح اپنے پر مکمل اختیار کا دعویٰ۔ رومانوی شاعر اور ادیب کی زندگی مطالعے، کام اور آرام کے خانوں میں بٹی ہوئی نہیں بلکہ وہ ایک طوفانی اضطرار ہے جو کبھی بے پناہ محبت میں غرق ہے اور کبھی خون جگر سے سرراہ گزر چراغ جلاتا گزر رہا ہے۔ پشکن جس نے 30 سال کے عرصے میں 150 معاشقے کیے اور ماسکو کی حسینہ سے شادی کی اور اسی کی خاطر ایک رقیب سے لڑتا ہوا مارا گیا۔ دستووسکی کی زندگی جو سائبریا کے میدانوں میں سزا کاٹتے گزری اور بقیہ پیرس کے قمار خانوں میں بڑی رقمیں ہارتے گزری۔ کہیں وہ شیلی کی طرح معصوم فرشتہ ہے جو خلا میں اپنے نورانی پر پھڑپھڑاتا ہے۔ کہیں وہ کیٹس ہے جو حسن اور حقیقت کے آہنگ کی تلاش میں رومانوی افسردگی اور داخلی گداز کی موہوم راہوں پر بھٹکتا پھرتا ہے۔ کہیں بائرن کی طرح انفرادیت اور شباب کا برق و رعد بن کر یونان کی وادیوں میں آزادی کی دیوی کو کھوجتا ہے اور ماضی کی دنیاؤں میں آوارہ گھومتا ہے۔ اخلاق کے اصولوں کو توڑتا جنس اور اس کی پابندیوں کو ٹھکراتا ہے حتیٰ کہ ورڈز ورتھ کی زندگی خفیہ رومانوی اور ناجائز اولاد کی معتبر روایتوں سے معمور ہے۔ بودلیئر کی شکل میں حقیقتوں کے مقابل میں ایک مجسم احتجاج ہے جس کا حسرت ناک اور مریضانہ شباب 'گناہ کے پھول' چنتے چنتے گزرا۔ نطشے کا جنون ہے جو برق سے زیادہ تند اور سیماب سے زیادہ بے قرار ہے۔

یہ فہرست نا تمام ہے مگر اس سے یہ اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے کہ رومانوی ادیب نے کلاسیکیت کے توازن اور میانہ روی کے برعکس انتہا پسندی اور جذبات کی فراوانی پر زور دیا۔ اسے جذبہ بیباک سے عشق ہے، اس کا آدرش توازن اور زندگی سے سمجھوتہ کرنا نہیں جانتا۔ وہ میانہ روی سے بیزار ہے اور طاقت اور عظمت اس کے محبوب موضوع ہیں۔ طاقت اور عظمت کا

جو تصور اس کی تصانیف میں ملتا ہے وہ بے پروا اور سماجی قیود کو روند ڈالنے والے ہیرو کا تصور ہے جو کبھی نہ کبھی مشکک، کبھی باغی مجاہد اور کبھی عاشق لاابالی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ کبھی ازمنۂ گزشتہ کی شان و شوکت کی تاریخ کی طرف مراجعت کرتا ہے اور کبھی خیالی دنیا بسا کر صنوبر کے سایوں میں حسن و محبت کے گیت چھیڑتا ہے۔

رومانویت نے ہر جذبہ کو اس کی انتہائی شکل میں پسند کیا۔ قوت و حیات کے مجسمے تراشے انھیں تابناکی اور تابندگی کے پرچم عطا کیے۔ کبھی انسان کامل کے خواب دیکھے تو کبھی مافوق البشر کی تصویر سے اپنے آئینے خانے سجائے۔ کبھی مشیت کے آگے مجبور انسان کی افسردگی اور کرب کو اختیار کیا۔ کبھی کلوپٹرا کے حسن اور سینٹ اگنیز کی شام کے تقدس میں کھو گئے تو کبھی اہرمن کی باغیانہ سرکشی اور ڈان ژوان کی آلودگی اور گناہ اور معصومیت کے نغمے گائے۔ وہ غیر معمولی احساسات کا انسان ہے جس کے شوق کی بلندی لاانتہا ہے اور جس کی اہمیت بے پایاں۔ اسی لیے ایک نقاد نے رومانویت کو Cult of Energy کہا ہے۔ رومانویت نے آزادی کا نام لیا تو مروجہ اصولوں کو توڑ کر نئے اصولوں کی تعمیر سے زیادہ نراج، فطرت کی طرف واپسی اور جذبے کی بے لاگ پرستش پر زور دیا۔ انقلاب کا نام لیا تو انسانیت کی تمام تر مذہبی اور اخلاقی قدروں کی شکست و ریخت ضروری سمجھی۔

رومانویت ہمیں اقبال کی اصطلاح میں ایسی خودی کی یاد دلاتی ہے جو اطاعتِ نفس سے آشنا نہیں اور اسی لیے رومانویت کا جہان فرد کا جہان ہے۔ جماعت کی حیثیت یا تو ضمنی ہے یا سرے سے مفقود ہے۔ یونانی فلسفے نے انسان کو تمام اشیا کا معیار قرار دیا تھا۔ رومانویت نے اس معیار کو برتا۔ پرانے اصولوں سے بغاوت کر کے ان کی لامحدود جذباتیت نے فرد کو نئی اہمیت دی اسی لیے ان کے کلام میں داخلیت، غزل اور انفرادیت کی افراط ہے۔ جس بیباک عظمت اور جبروت کے ساتھ رومانوی ادیبوں نے 'میں' کا لفظ استعمال کیا۔ اس طرح صدیوں سے استعمال نہیں ہوا تھا۔ برنارڈ شا نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''عقلمند آدمی وہ ہے جو اپنے کو دنیا کے سانچے میں ڈھال لیتا ہے اور بے وقوف وہ ہے جو دنیا کو اپنے سانچے میں ڈھالنا چاہتا ہے اور اسی لیے بے وقوف آدمی ہی دنیا کے ارتقا میں کارآمد ثابت ہوتے ہیں اور اس کی ترقی میں مدد کرتے ہیں۔''

رومانیت اسی طاقتور انا، اور زبردست خودی کی مظہر ہے جو پرانے مسلمات کو رد کرتی ہے اور دنیا کو اپنے جذب وشوق کے سانچے میں ڈھالتی ہے۔ کائنات کی یہ قدریں اور یہ نظام بڑا ہی سخت اور بے رحم ہے لہٰذا قدم قدم پر جذب وشوق کے یہ بلبلے ٹوٹتے ہیں اور یہ رنگ محل شکست ہوتے ہیں اور رومانوی ادیب ان شکستوں پر بھی اپنے خوابستان کو نہیں چھوڑتا اور اپنے کو دنیا کے سانچے میں ڈھالنے کی بجائے ان شکستوں کا عادی ہو جاتا ہے۔ ایک غیر معمولی اداسی اور کرب کو سینے سے لگا لیتا ہے۔ اسی میں 'حسن محبوب کے سیال تصور' کی لذت لینے لگتا ہے۔

رومانوی ادیبوں اور شاعروں نے اداسی، درد اور کرب کو اپنی شخصیت کا جوہر بنا لیا۔ ان کے نزدیک زندگی کا کوئی پہلو بھی درد اور اداسی کے بغیر مکمل نہیں ہوتا کہیں خود موت کی آرزو کرتا ہے کہیں جواں مرگی کو مبارک بتاتا ہے۔ وہ اپنی محبوباؤں کو یا تو کسی دیو قامت اساطیری جن کے آہنی قلعوں میں مقید اور منتظر تصور کرتا ہے یا فراق کا گیت، گاتے ہوئے دیکھتا ہے۔ زندگی درد ہے۔ انسانی جذبے اور حقیقت کے درمیان ایک مسلسل جنگ ہے اور اس کے زخموں کو وہ پھول سمجھ کر چومتا ہے اور اسی میں زندگی کا کیف اور حسن محسوس کرتا ہے۔

چونکہ رومانیت افراط اور جذباتی انتہا پسندی کی قائل تھی لہٰذا اس درد و کرب کو بھی رومانوی شعرا نے معراج تک پہنچا دیا۔ کچھ نے اس کے اسباب تلاش کرنے کی کوشش کی کچھ نے اسے متصوفانہ خوش مذاقی سے اپنا لیا۔ جو لوگ علاج ڈھونڈنے نکلے انھوں نے انسانیت کو قبل تہذیب کے اس دور میں لوٹ چلنے کا مشورہ دیا جہاں جذبات کو آسودہ ہونے کا موقع ملے۔ عقل اور تہذیب کی گرفت موجود نہ ہو اور زندگی سادہ اور آسان ہو، چرواہوں کے گیت اور الغوزوں کی موسیقی کی طرح لطیف ہو اور حسین اور الہڑ کنواریوں کے لب و عارض کی حکایتوں میں گزر جائے۔

ان چند جملوں میں ہمیں رومانوی ذہن کے کچھ رجحانات کا پتہ چلتا ہے۔ جذباتی آسودگی کی خواہش انھیں تصورات کی دنیا میں محو ہونے پر آمادہ کرتی ہے۔ وہ ایک ماورائی دھند میں کھو جاتے ہیں اور ستاروں پر اتنی دیر نظریں جماتے ہیں کہ کرۂ ارض فراموش ہو جاتا ہے۔ تہذیب کے شکنجوں سے تنگ آ کر نیچر کی پرستش کرتے ہیں اور سادگی اور معصومیت کے گیت گاتے ہیں۔ جہاں انسان کی پرداخت تمام تر عقل اور علم کے نہیں فطرت اور جذبات کے ہاتھ میں ہو، فطرت پرستی کے اس جذبہ نے ماضی اور اس کے اساطیر سے عقیدت کو بیدار کیا۔ جس طرح انسان اپنے بچپن کو عزیز رکھتا ہے اس کی حسین یادوں کو سینے سے لگاتا ہے اور ناخوشگوار

باتیں بھول جاتا ہے۔ اسی طرح رومان نگاروں نے ماضی کے اساطیر کو بڑی عقیدت سے اجاگر کیا۔ ماضی سے یہ وابستگی کئی صورتوں میں ظاہر ہوئی۔ کہیں قدیم ہیرو اور عہد رفتہ کے کرداروں اور داستانوں کی صورت میں کہیں پرانی دیومالا اور تلمیحوں کے احیا کی صورت میں کہیں قدیم تاریخ سے دل بستگی کی صورت میں۔

قدیم تاریخ اور پرانے کرداروں سے وابستگی کی بھی ایک وجہ تھی۔ رومانوی کردار اپنے جذبات کی آسودگی کا راستہ نہ پاکر عالمِ تصور میں ایسے کرداروں کو تلاش کرتا تھا جو اپنے جذبات کو آسودہ کرنے پر قادر ہوں اور جنھوں نے دنیا سے ہار ماننے کے بجائے دنیا کو شکست دے کر اپنی آرزوئیں پوری کی ہوں۔ اسی لیے رومانوی ادیب مافوق البشری کرداروں کی چمک دمک سے متاثر ہوئے ہیں۔ انھوں نے اسی لیے عہد قدیم کی تاریخ سے اپنا رشتہ استوار کیا، قوت اور جبروت کے زمزمے گائے۔ اسی جذبے کے ماتحت ان کی وطن پرستی اور آزادی کے جذبات جاگے ان کا وطن ساری پابندیوں سے آزاد ہو اور انسان جذباتی آسودگی پاسکے۔ یہی ان کا خواب تھا۔ اس جوش میں کچھ لوگوں نے طاقت اور جبروت کے فسطائی رجحان سے رشتہ جوڑا اور کچھ نے انقلاب کی خواہش، آزادی، مساوات اور اخوت سے۔ ظاہر ہے کہ یہ انقلاب عمرانی اور سائنٹفک نظریے کی بجائے ایک جذباتی آرزومندی کا نشان ہے۔ آزادی ان کے نزدیک ہر قسم کی پابندی سے بے نیاز ہے۔ وہ ضروریات اور حقائق کا ادراک نہیں ان کی تکمیل ہے۔

فکر کی تبدیلی نے ہیئت پر بھی اثر ڈالا اور رومانویت نے کلاسیکی سانچوں میں بھی اپنا تصرف کیا اس نے قدیم اصولوں کی بجائے نئے معیار ڈھالے۔ ترنم کے نئے اسالیب تراشے، موسیقی میں نئی ترتیب تلاش کی۔ ناول، کہانی، ڈرامے میں 'طریقۂ راسخۂ قدما' سے تجاوز کیا اور موضوع اور مواد کی بغاوت کو ہیئت میں بھی عام کردیا۔

حواشی:

1۔ لاطینی لفظ Classicus بمعنی ہجوم A Host سے نکلا ہے بادشاہ Tullins نے اپنی رعایا کو اسلحہ کے لحاظ سے پانچ حصوں میں تقسیم کیا تھا اور ان میں سے اعلیٰ ترین طبقہ جو شہسواروں کا تھا اور سب سے اعلیٰ اسلحہ سے سجایا جاتا تھا Classicus کہلاتا ہے اور باقی Infra Classem۔ ادب کے سلسلے میں یہ لفظ پہلی بار سات صدی کے بعد گیلیوس نے استعمال کیا۔ جب اس نے ادیبوں کو دو حصوں میں تقسیم کیا

تھا۔ Proletarius اور Scriptor Classicus صفِ اوّل کے مصنف اور تیسرے درجے کے مصنّفین۔ 'احیائے علوم کے عہد میں چونکہ یونانی اور رومی تصانیف کلاس میں پڑھائی جاتی تھیں غالباً اسی بنا پر انھیں Classics کا نام دیا گیا۔ خواہ وہ صف اوّل کی تصانیف ہوں یا نہ ہوں رفتہ رفتہ اس کے معنی معیار کے ہو گئے — (لوکاس رومانوی آدرش کا زوال، ص 19)

2 سرریلزم مرتبہ ہربرٹ، ص 23

3 Dante: "Wonderful Compound of Classical and Romantic Fancy" Del Allmagne 181

4 Schelegel: Work of Mediaeval Inspiration in contrast with what is Classical."

5 Treatise on Passion

6 کانٹ کی عقل محض کی تنقید اور ہنری جیمس کی تحقیقات نے بھی بعد کو یہ تسلیم کیا کہ انسان کے ذہن میں مختلف خیالات اور جذبات ہوتے ہیں اور جس خیال پر انسان زیادہ استقلال سے اور زیادہ دیر تک متوجہ رہ سکے وہی اس کا خیال ہوتا ہے۔ اسی لیے جس چیز کو ہم خیال یا استدلال کہتے ہیں وہ اس وقت تک وجود میں نہیں آتا جب ...... کافی عرصے تک اس پر توجہ مرکوز نہ کی جائے اور توجہ بغیر جذبے کے ممکن نہیں۔

7 فلابیر نے ایذا اور صعوبت میں لذت لینے کو ایک خط میں بیان کیا ہے۔ اپنے عنفوان شباب کی رومانویت کا تذکرہ کرتے ہوئے وہ اپنی ایک دوست مادمزل دی شانت پی کو لکھتا ہے:

> "مجھے اپنے حواس سے لڑنے اور دل کو عذاب دینے میں لطف آنے لگا، میں ساری انسانی لذتوں سے بیزار ہو گیا جو مجھے ملتی تھیں۔ اپنے آپ سے جھنجھلا کر میں نے دونوں ہاتھوں سے انسان کو اکھاڑ پھینکنا چاہا اور میرے دونوں ہاتھ طاقت اور غرور سے لبریز تھے۔"

اس رومانوی کرب اور خود گدازی کی سب سے اچھی مثال گوئٹے کا ناول 'ورتھر کی داستان غم' ہے جو خود کو جلاتا ہے اور جلنے ہی کو حاصل زندگی سمجھتا ہے۔ اپنے کو دکھ دیتا ہے اور اس میں لذت لیتا ہے۔ جذبات کا پرستار ہے اور یہ سمجھ کر بھی کہ وہ جو کچھ کر رہا ہے غلط ہے، اپنے جذبات پر قابو نہیں رکھ سکتا۔

O

کلاسیکیت ورومانیت

فرانسیسی لفظ: :classique، بہ معنی اسکول اور کالج کے درجات سے متعلق، لاطینی لفظ: :classicus بہ معنی طبقۂ اعلیٰ، مجازاً بلند مرتبہ یا درجہ اولیٰ سے متعلق۔ کبھی اس لفظ کو اکمل، مستند اور مقتدر کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ (دوسری صدی عیسوی)، کبھی اس سے معیاری کے معنی مراد لیے گئے ہیں، اور کبھی ایس گیلیس کے حوالے سے درجہ ادنیٰ:scriptor proletarius کے بالمقابل درجہ اولیٰ :scriptor classicus کے معنی کے طور پر اخذ کیا گیا ہے۔ گیلیس کے تصور کے مطابق:

> ''اول الذکر طبقے کے لیے جو ادب تخلیق کیا جاتا ہے وہ ادب العالیہ ہے اور جس کی تخلیق ثانی الذکر طبقے کے لیے کی جاتی ہے وہ ادب عامہ یا عوامی ادب ہے۔ اصطلاحاً جو تخلیق اعلیٰ ادبی وفنی محاسن و معائر سے متصف ہے کلاسک کہلاتی ہے۔ کلاسک وہی ہے جو درجہ میں اعلیٰ اور مرتبے میں بلند ہے۔''

ہند و ایران اور یونان کی طرح روم میں بھی انسانوں کو پانچ مختلف درجات اور طبقوں میں تقسیم کر دیا گیا تھا۔ ہندوستان میں یہ تقسیم مذہبی تھی، اس طرح انسانی محنت، مشقت اور روزگار کی بنیاد پر جو پیشے رائج تھے انھیں طبقوں کے ساتھ مخصوص اور مقدر کر دیا گیا تھا۔ پیشوں کی اولیٰ اور ادنیٰ تقسیم کے ساتھ انسانی ذات اور حسب و نسب بھی اعلیٰ اور ادنیٰ جیسی شقوں میں بٹ گئے۔ روم میں طبقہ اولیٰ کو classics کا درجہ حاصل تھا اس کے اختیارات وسیع تھے اور اسے خصوصی مراعات حاصل تھیں نیز جو سب سے محترم و معزز تسلیم کیا جاتا تھا۔ سب سے ادنیٰ طبقہ غلاموں پر مبنی تھا۔ اطاعت، خدمت اور جاں نثاری جس پر فرض تھی اور جو آزادیِ اظہار کے حق سے بھی محروم تھا۔

جب 46 قبلِ مسیح میں روم نے یونان پر عسکری فوقیت حاصل کرلی تب اہل روم کو دانش و بینش کے وسیع تر آفاق کا علم ہوا کہ جس قوم پر انھوں نے بزورِ دست و باز و غلبہ حاصل کیا تھا اس کی ذہنی اور وجدانی کمالات کی تو کوئی حد ہی نہیں ہے۔ اہلِ روم پر بہت جلد یہ واضح ہوگیا کہ جس قوم کو انھوں نے جسمانی سطح پر فتح کرلیا ہے۔ عقلی اور تخلیقی سطح پر وہ اب بھی غیر مفتوح ہے بلکہ اہلِ روم کی دانش ان کی مفتوح اور محکوم ہو کر رہ گئی۔ تاریخ کے تناظر کے لحاظ سے یونان کو روم پر سبقت حاصل ہے۔ اسی لیے یونانی علم و ادب اپنے زمانی تقدم اور فکر کے انبساط اور متنوع طبیعیاتی و مابعدالطبیعیاتی تصورات کی اساس گری کے لحاظ سے اولیت کا درجہ رکھتے ہیں۔ اہلِ روم کی دانش کی روایات کے مقابلے میں وہ یقیناً فائق بھی ہیں اور افضل بھی۔ پس کلاسک کے لقب کے پہلے مستوجب یونانی ہیں۔ جنھیں خود روم کے ارباب حکمت classics کے نام سے یاد کیا کرتے تھے۔

عہد وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ :Renaissance میں کلاسک کا مفہوم تھا: قدیم اور صفِ اوّل کے مصنف نیز وہ تصنیف یا تصانیف جو درسگاہی نصاب میں شامل ہیں۔ وسیع تر مفہوم میں بلا تخصیص و امتیاز، وہ شے یا تصنیف جس کا تعلق یونان و رومِ قدیم سے ہے، بہ طورِ صفت کلاسیکی کہلاتی ہے اب لفظ کلاسک اور یونان و رومِ قدیم قریب قریب ہم معنی خیال کیے جاتے ہیں:

> کلاسیکی ذہن اپنی خصوصیت میں متحد، محدود، ساکن اور مخصوص ہوتا ہے بالکل
> اس طرح جیسے یونانی منادر کی سادگی اور مرتب وضع اس امر پر گواہ ہے کہ ان
> کی تعمیر چند کڑے اصولوں کے تحت کی گئی ہے اور ہر ہر پہلو سے ان میں
> اکملیت، توازن اور قطعیت کا خیال رکھا گیا ہے۔

سینٹ بیوو نے نفیس اور لافانی کو کلاسیکی ادب کی خصوصیات بتایا ہے۔ (1) وہ جو صفِ اوّل کا ہے، درجہ میں بلند، اہم، قابلِ تقلید، معیاری اور رہ نمائی کرنے والا (2) یونان و رومِ قدیم کے صاحبِ کمال مصنّفین سے متعلق (3) یونان و روم قدیم کے ادب العالیہ کا اسلوب، تھبیط میں قطعی اور تلفیظ میں غیر معمولی صناعانہ جوہر سے مملو۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نزدیک کلاسیک کی تشکیل توازن، بلوغت اور کاملیت سے ہوتی ہے۔ اس کی نظر میں ورجل کلاسیک کی ہر تعریف پر پورا اترتا ہے۔ ورجل کے علاوہ ہومر اور دانتے کو بھی متفقہ طور پر کلاسک کا درجہ دیا گیا ہے۔ کیوں کہ ان شعراء کا کلام عظمتِ فن کے اس

جو ہر سے متصف ہے جسے زمان و مکان کی حدوں میں نہیں باندھا جا سکتا۔ ہر عہد اور ہر لسانی اور جغرافیائی وحدت نے انھیں سند کے طور پر اخذ کیا ہے اور ان خصوصیات کو وقیع گردانا ہے جو دائمی اور مسلسل سرچشمہ فکر وفن کا حکم رکھتی ہیں۔

کلاسیکیت (Classicism)

کلاسیکیت، رومانویت: romanticism کی طرح ایک کثیرالتعبیر اصطلاح ہے جسے کبھی محض زمان تک محدود کر دیا جاتا ہے اور کبھی مکان کی تخصیص کی روشنی میں اس کے مفہوم کی حدیں متعین کر دی جاتی ہیں، کبھی اسے فضیلت سے سرفراز کیا گیا ہے اور کبھی طنز و تحقیر کے ساتھ اس کی تعریف کی گئی ہے۔ غلط فہمیوں میں اضافے کا اندیشہ اس وقت فزوں ہو جاتا ہے جب اس کا مطالعہ رومانویت کی ضد اور ردّ کے طور پر کیا جاتا ہے، اور ایک کے مقابلے پر دوسرے کو ترجیح دی جاتی ہے۔علم و ادب میں کلاسیکیت سے ہماری مراد محض قدامت نہیں ہوتی اگرچہ قدامت اس کی بہت سی صفات میں سے ایک ہے، کیوں کہ واضح اور کم واضح یا چند مقبولِ عام اور مجرد خصوصیات کی بنیاد پر اکثر موخر و موجود زمانوں کی بہت سی تحریروں، تصنیفات اور فنی شہ پاروں کو بھی کلاسیک کا درجہ دیا گیا ہے۔ بالعموم کلاسیکی ادیبوں کے طرز ہائے نگارش میں استعمالاتِ زبان کے چند خاص طریقوں، مخصوص اصول ہائے شعریات کی پابندیوں، نیز فنی مفاہموں: conventions: اور ہیئت و تکنیک کے بعض قاعدوں کی سختی کے ساتھ پیروی ملتی ہے۔ یونانی اپنے اظہار و اسالیب میں طبع زاد اور خلقی تھے کیوں کہ ان کے سامنے نہ تو ان کے قدما کے کمال آفریں نمونے تھے اور نہ انھیں دوسری غیر زبانوں کے ادب وفن کی پیروی قبول تھی۔
مختلف مقامی بولیوں میں لوک اور زبانی روایت، اسطوریاتی :mythological اور فداکارانہ :chivalrous مخاطراتی :adventurous قصوں نیز فلسفہ اور منطق کی غیر منضبط اور زبانی روایتوں کا ایک ایسا ذخیرہ ضرور موجود تھا جو ان کے لیے تصورات و مفاہیم کے منابع کا حکم رکھتا تھا، ان ذخائر کی قبائلی اور شوریدہ سر روح کو انھوں نے تہذیبی ارتکاز اور جامعیت عطا کر کے بشریاتِ عالم کے لیے ادب و آدابِ حیات کا ایک گراں قدر باب وا کر دیا، جس کی مثال ایک لازوال سرچشمۂ ادب وفن اور ایک مسلسل تربیت گاہِ دانش و بینش کی تھی۔
دوسری صدی عیسوی میں اہلِ روم کلاسیک سے محض اوّل درجہ کا مصنف مراد لیتے تھے اور

ان کی نظر میں یونانی مصنفین اور ان کے شاہ کار استفاضہ کا بہترین سرچشمہ ہیں۔ اہل روم کے نزدیک یونانی شعریات اور فن کے پسِ پشت جو بصیرت برسرِ کار ہے وہ خلقی، صحیح اور مستند ہے۔ اہلِ روم نے یونانی بصیرت کا اثر ہی قبول نہیں کیا بلکہ پوری طمانیت اور خوش طبعی کے ساتھ اس کی پیروی بھی کی۔ سینیکا :Seneca کے بیشتر المیے (4 قم تا 65 بعدِ مسیح) کئی معروف ترین یونانی المیوں کے بنیادی خیال پر استوار ہیں۔ سینیکا کا اثر کئی الزبیتھ عہد کے المیوں پر نمایاں دیکھا جاسکتا ہے۔ ورجل کے لیے ہومر کے رزمیے فن کے گراں قدر نمونوں کا حکم رکھتے تھے۔ ہورلیس کی Ars Poetica اصلاً ارسطو کی شعریات ہی کی توثیق ہے۔ پندرہویں اور سولہویں صدی میں کلاسیکی ادب و علوم کی طرف دلچسپی میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ 16 ویں صدی ہی میں اراسمس (اٹلی) جیسے دانشور کلاسیکی علوم وادبیات کی پرزور وکالت کرتے اور ان کا درجہ دیگر ادبیات سے ممتاز قرار دیتے ہیں۔

ارسطوئی شعریات، بالخصوص ڈرامائی اصولوں کا اثر کسی نہ کسی صورت میں 16 ویں صدی سے 18 ویں صدی کے اواخر تک برقرار رہا۔ اسی طرح المیہ اور رزمیہ کے تعلق سے اس نے جو تصورات قایم کیے تھے انھیں بڑی حد تک اور عرصہ دراز تک غیر مبدل سمجھا جاتا رہا۔ ان ادوار میں تصورِ نقل (نمائندگی) بحث کا ایک مستقل موضوع تھا جس کی تشریح وتعبیر میں تضاد وتخالف کا پہلو بھی ہمیشہ نمایاں رہا ہے۔ تضبیط :decorum کا جوہر کلاسیکی محسناتِ فن میں اولیت کا حکم رکھتا ہے۔ زبان و بیان اور کردار و عمل میں جمالیاتی نظم و تناسب، بہ لحاظِ فکر و فضا ہمہ گیر شائستگی اور علوئیت، تمام مشتملاتِ ہیئت وساخت میں معقول ربط وانسلاک وغیرہ معائر اور اقدار، تصورِ تضبیط کو جامع ہیں۔ وحدتِ ثلاثہ :three unities، تزکیہ نفس catharsis شعری انصاف poetic :justice اور ہیرو وغیرہ کے تصورات کی ترکیب کے پیچھے بھی تضبیط کا حاکمانہ تصور ہی کارفرما ہے۔

ارسطو، سسیرو اور بالخصوص ہورلیس نے کلاسیکیت سے اعلیٰ درجے کی تصنیف کی ایک اہم خوبی گردانا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے دوران اور اس کے بعد بھی تضبیط کو ایک مسلمہ اسلوبی اور تکنیکی قدر کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ اگرچہ ایسی بھی کئی مثالیں ہیں جب اس سے انحراف بھی کیا گیا ہے۔ بالخصوص ان صورتوں میں جب کسی ایک ہی ڈرامائی ہیئت میں المیہ اور طربیہ کو خلط ملط کر دیا جاتا ہے۔ المی طربیہ :tragi comedy کی قدیم ترین مثالوں میں پلاٹس (254-184 قم) اور

یوریپڈیز کے Alcestis اور Iphiginia سے چیخف اور ڈیوڈ ہارے تک ایسے ڈراموں کی تعداد سیکڑوں تک پہنچ جاتی ہے جن میں آخری طربیہ جز کے علاوہ پورا ڈرامہ المیہ سے عبارت ہے۔ نوکلاسیکیوں: new classics نے اس قسم کی ڈرامائی تکنیک کو بہ نظرِ استحسان نہیں دیکھا۔ کلاسیک کے پرستاروں کے نزدیک جو صحیحیت :correctness کے خلاف ہے مذموم بھی ہے اور واحدہ شکن بھی۔ ورڈز ورتھ کا شعری تلفیظ :poetic diction اور نشاۃ الثانیہ کے بعد تصورِ ہیرو بھی کلاسیکی تصورِ تضبیط کے عین منافی ہے۔

یونانیوں کا ذوقِ جمال اور تخلیقی وجدان ہی انتہائی حساس نہیں تھا، ان کی اخلاقیات، جذبات اور تصورات میں بھی غیر معمولی نظم وضبط اور چیزوں کو سمجھنے کا ایک مختلف مادہ تھا، جس کے پسِ پشت تعلق واستدلال کی زبردست کارفرمائی تھی۔ وہ مجادلے ومناظرے :debates کے ذریعے اپنے طبیعیاتی و مابعد الطبیعیاتی مسائل کا حل ڈھونڈتے تھے۔ جسمانی، روحانی اور ذہنی تہذیب وتعدیل، تفاوت وتطابق کے ضمن میں انھوں نے تعلیمی نصاب مدوّن کیے اور فطرت کی پناہ گاہوں میں اکادمیاں :academies قایم کیں۔ بہر صورت تعقل ان کا رہ نما اور استدلال ان کی کسوٹی تھا۔ اس تعلق سے امین الرحمٰن نے لکھا ہے:

> ''یونانی طرزِ فکر اپنی ایک بہت ہی منفرد خصوصیت کے لیے مشہور ہے۔ یہ خصوصیت اس کی تعقل پسندی ہے۔ قدیم یونانی اپنی زندگی کی ہر سرگرمی کو استدلال کی کسوٹی پر پرکھتے تھے۔ جو بات استدلال کے کڑے معیاروں پر پوری نہ اترتی تھی وہ یونانی تہذیب کا جزو مشکل ہی سے بنتی تھی اور تو اور ان کی دیومالا میں بھی ایک نمایاں عقلی عنصر نظر آتا ہے۔ یونانی دیومالا کے دیوی دیوتا سب کے سب نہ صرف خود آپس میں ایک عقلی رشتے میں منسلک دکھائی دیتے ہیں بلکہ نظامِ کائنات کے چلانے میں بھی وہ استدلال اور قانون سے کام لیتے ہیں۔ یونانیوں کے تمام دیوی دیوتا انھیں انسانی صفات کے حامل تھے جو اس وقت ساری کی ساری یونانی قوم میں موجود تھیں، یا جن کو وہ اپنا مثالیہ بنانا چاہتے تھے۔''

کلاسیکیت کی دوسری لہر نوکلاسیکیت new classicism سے عبارت ہے اور جو فرانس میں سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں پروان چڑھی اور انگلستان میں 1660 تا 1780 کے زمانے پر محیط ہے۔

نوکلاسیکی کڑے اصول پسند — واقع ہوئے تھے۔ روایت سازی اور روایت شکنی کے بجائے روایت پرستی پر انھوں نے اپنے فکر و فن کی بنائے کار رکھی تھی۔ اسی نسبت سے ان کے یہاں تخلیقیت کے مقابلے پر فنکاری، تخیل کے مقابلے پر نقالی اور جذبے کے مقابلے پر تعقل کو ترجیح حاصل تھی۔ نوکلاسیکیوں کے باب میں یونانی ادب کی نسبت روم قدیم کے مشاہیر کی شاعری، شعریات، ڈراما اور ڈرامائی اصول نمونے کا حکم رکھتے تھے۔ مادام دے اسٹیل 1817-1766 تو اس دعوے پر قایم تھیں کہ رومِ قدیم کا ادب یونانِ قدیم کے ادب سے برتر اور افضل ہے۔ پیرو اور فونٹیل جیسے جدت پسند بھی تھے جو لوئی چودھویں کے عہد کے ادب کو، جسے نوکلاسیکی سے تعبیر کیا جاتا ہے رومِ قدیم سے ترقی یافتہ قرار دیتے ہیں۔ پوپ ان کلاسیکی شہ کاروں کے بارے میں اپنی ایک بیت :!couplet میں کہتا ہے:

''انھیں دن میں پڑھو اور رات میں ان پر غور کرو۔''

آدمی کو اس منظم سماج کا ایک لابدی جز خیال کیا جاتا ہے اور وہی شاعری کا مرکزی موضوع بھی تھا۔ آدمی اور اس کے عمل کی نقل و نمائندگی شاعری کے برتر مقاصد میں سے ایک تھی کہ بنی آدم کا بہترین مطالعہ آدمی ہی ہے بلکہ آدمی کی فطرت۔ انسانوں سے بھرے پرے ماحول میں، اس کے حدود، اس کے اختیارات، اس کے کردار کی تخصیصات، کائنات کے تناظر میں اس کی حیثیت اور اس کا تفاعل، فطرت اور خدا سے اس کے رشتے کی نوعیت وغیرہ موضوعات میں کلاسیکی ڈراما نگار اور شعرا عمومی دلچسپی رکھتے تھے۔ نوکلاسیکیوں نے ان ترجیحات کو از سر نو زندہ کیا اور ان کو شعوری اور مہماتی طور پر برقرار رکھنے کی سعی بھی کی۔ کہیں کہیں ایک متوازن انحراف بھی کیا گیا ہے اور کچھ نئے جواز بھی قایم کیے گئے۔ ڈرائڈن، ارسطو کے برخلاف رزمیہ کو المیہ سے برتر مانتا ہے اور اپنے مقصد میں اسے سبق آموز دیکھنا چاہتا ہے۔ یہ چیز اس نے فرانسیسی نوکلاسیکیوں سے اخذ کی تھی۔ وحدتِ زماں :unity of time اور وحدتِ مکاں unity of place: کے بارے میں بھی اس کا اپنا نظریہ ہے۔ وہ ارسطو سے اصول کی تعظیم کا سبق تو سیکھتا ہے مگر لانجائنس اور سینٹ ایرمول سے اس نے فیصلوں کے تئیں احترام کا درس بھی لیا تھا۔ جب کہ خود فرانس میں راسین، بوالو، لابرویر اور لافونٹین جیسے نوکلاسیکیوں کا غلغلہ بلند تھا۔ پیرو اور فونٹیل کا اصرار تھا کہ یونان و روم کے قدما کا ادب ناپختہ اور عقل و فطرت کے منافی ہے نیز یہ کہ ادب و فن کے قاعدے یا اصول نہ تو غیر مبدل ہوتے ہیں اور نہ انھیں ہر زمانے کے بدلتے

ہوئے تناظر میں من وعن قبول کیا جاسکتا ہے۔ یہ تصور نو کلاسیکی اصول پرستی کے قطعی منافی تھا۔ نو کلاسیکیوں نے جن قواعد وضوابط پر بنائے ترجیح رکھی تھی، درج ذیل ہیں:

1. جذبہ اور تخیل، آزادی کے نام پر گمراہی ہے۔ تعقل، تعدیل، ہم آہنگی اور توازن ہی کو نہیں صحت وصحیح کو بھی جامع ہے۔
2. شاعری تخلیق کے بجائے فن ہے، جو ہیئت کے کڑے اصولوں کے ماتحت ہی اپنی تکمیل کو پہنچتی، اپنی علویت کو قایم کرتی اور اپنی تضبیط کے جوہر کا تحفظ کرسکتی ہے۔
3. حسن کی سب سے بڑی خوبی اس کا جوہرِ صداقت ہے۔
4. فن کی سب سے بڑی قیمت اس کی مسرت رسانی میں مضمر ہے۔ سبق آموزی درجہ دوم پر ہے۔
5. انسانی فطرت کے دائمی عناصر کی نقالی ہی اصل فن کاری ہے۔
6. ہر صنف کی اپنی علاحدہ شناخت ہے۔ اس لیے انھیں ان کی انفرادی خصوصیات کی روشنی ہی میں قبول کرنا چاہیے۔ انھیں ایک دوسرے میں خلط وملط کرنے کی روش عقل واصول کے منافی ہے۔

کلاسیکیت ورومانویت

کلاسیکیت اور رومانویت یا کلاسیکی اور رومانوی جیسی اصطلاحات کو اپنے تعبیری معنی کے لحاظ سے ایک دوسرے کا رد، ایک دوسرے کا نقیض، ایک دوسرے کی ضد کے طور پر اخذ کیا جاتا ہے۔ بعض نقادوں نے اپنے تعصبات کے مطابق ایک کو دوسرے پر مرجح قرار دیا ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک دونوں فنی اور ادبی تصورات ایک دوسرے کا تکملہ اور ایک دوسرے کا اقرار ہیں کہ اچھے اور برے، خوب یا زشت، محدود وغیر محدود کے معنوں میں کسی بھی ایک کو دوسرے کے مقابلے پر رکھ کر دیکھنے کے معنی کسی کے ساتھ بھی انصاف نہ کرنے کے ہیں۔ عام طور پر کلاسیکی ذہن اصول پرست کہلاتا ہے۔ اس کی تخصیصات وتعینات نہایت واضح ہوتے ہیں۔ وہ ہمیشہ صحت وصحیح اور استقلال واستقامت کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم رومانوی ذہن کی تشکیل بغاوت، حریت اور بے اصولے پن سے ہوتی ہے۔ وہ ہمیشہ نئی آزادیوں کو انگیز کرنے کا خواہاں اور روایت شکنی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کا فن تنوع، تحرک اور مختلف

المکانیت کے محدود تصور کی نفی کرتا ہے اور ماضی بعید تا حال، زمان کو ایک تسلسل میں دیکھتا ہے۔

وہ فریڈرک شلیگل 1772-1829 ہی تھا جس نے سب سے پہلے کلاسیکیت اور رومانویت کو ایک دوسرے کی ضد کے طور پر اخذ کیا تھا۔ مادام دے اسٹیل نے اسے قطعی نظریے میں بدل دیا اور کلاسیکیت کو ناپسندیدہ ٹھہرایا۔ شلیگل نے اوّل الواقع کو بت آسا :statusque اور اس کے مقابل دوسرے کو فریب آسا :picturesque قرار دیا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق کلاسیکیت اپنے عمل فن میں لامحدود تصورات کو محدود ہیئت میں ڈھالنے سے عبارت ہے جب کہ رومانویت شاعری میں آفاقیت خلق کرتی ہے کہ شاعر کے اپنے بنائے ہوئے اصول ہی اس کے رہ نما ہوتے ہیں۔ گیٹے نے ایک کو صحت (کلاسیکیت) اور دوسرے کو بیماری (رومانویت) سے موسوم کیا۔ مختلف النوع مباحث میں کلاسیکیت اور رومانویت کو جہاں ایک کو دوسرے کی ضد قرار دیا گیا وہاں (ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس سے ماخوذ) درج ذیل تخصیصات بھی قایم کی گئی ہیں:

کلاسیکیت	رومانویت
نقل اساس، عقلی	غیر عقلی، تخیلی، جذباتی
مائل بہ صداقت	مشتبہ
متحد	متنوع
جامد و ساکن	متحرک و موثر
محدود	لامحدود
راست اور سلیس مگر بلند کوش	ناراست، پیچیدہ مگر پرکشش
پابند، ضابطہ بند اور مرکز جویانہ	لاابالی ـ بے اصولا اور من مانا
مرتب و متوازن	غیر مرتب و غیر متوازن
جامع اور مکمل	نابست، لخت، لخت، ہیجانی
صلابت آمیز و پختہ	ناپختہ
مطابق بہ معمولی، عمومی	اعجوبہ زا، سحر انگیز، انوکھا
حقیقت پسندانہ، معمولا	غیر حقیقی، غیر معمولہ (D.L.T)

کلاسیکی اور رومانی

(Classical and Romanic)

(سر ہربرٹ گریرسن (Sir Herbert Grierson) کی کتاب
Classical and Romantic پر مبنی)

کلاسیکی اور رومانی کی اصطلاحات کی تعریف کے بارے میں جو مباحثہ آج تک جاری ہے اس کا حل کبھی کبھی یوں پیش کیا جاتا ہے کہ ان کا مابہ الامتیاز ہیئت ہے۔ اس حل کے مطابق گوئٹے (Goethe) اور لینڈور (Landor)، آرنلڈ (Arnold) اور ہریڈیا (Heredia) جیسے شاعروں کا لحاظ رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب ہم جدید زمانے کی کسی نظم کو کلاسیکی کہتے ہیں تو ہمارا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس میں وہی ہیئتی تعین اور بے عیبی ہوتی ہے جو ہمیں سوفوکلیز (Sophocles) اور ورجل (Virgil) کے کلام میں اور یونانی مجسمہ سازوں کی تخلیقات میں ملتی ہے (عام اس سے کہ نظم قدیم ہیئتوں کا اتباع کرتی ہے یا نہیں)۔ اس کے برخلاف رومانی فن کا بنیادی خاصہ یہ ہے کہ اس میں نفسِ مضمون ہیئت پر تفوق رکھتا ہے، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ نفسِ مضمون خود بخود ہیئت کو ایک بے نام سی جاذبیت، ایک دل چسپ ناہمواری، ایک غنائیت بلکہ ایک قسم کا جوش وخروش عطا کردیتا ہے۔ کسی رومانی شاعر مثلاً ورڈزورتھ (Wordsworth) یا شیلے (Shelley) کو لیجیے، ان کے کلام میں جب تک الہام کا درجۂ حرارت اونچا ہے اس وقت تک اعلیٰ درجے کی صناعی اور فنی قدرت ہوتی ہے، لیکن جہاں الہام کی کمی واقع ہوئی وہیں عبارت پھیکی اور بے مزہ ہوجاتی ہے۔ اس کے برخلاف جو شاعر کلاسیکی روایات کے پابند ہیں، مثلاً ملٹن (Milton) اور سر ولیم واٹسن (Sir William Watson)، وہ الہام کی کمی پر ہیئتی چابک دستی کا ملمع چڑھادیتے ہیں۔

لیکن یہ تفریق بڑی اضافی ہے اور بہت سی قدیم شاعری کے معاملے میں انصاف نہیں کرتی، مثلاً یوری پیڈیز (Euripides) اور ورجل (Virgil) کے کلام میں بھی کہیں کہیں وہ ناقابل توصیف اور لطیف دل کشی پائی جاتی ہے جسے ہم رومانی قرار دیتے ہیں۔ دوسری طرف رومانی شاعری نے انگریزی اور فرانسیسی میں ہیئتی حسن کے نئے نئے نمونوں کا اضافہ کیا۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہیئت کی رعایت بجائے خود شاعری کے کسی نمونے کو کلاسیکی نہیں بنادیتی۔

کلاسیکی فن کی ایک لازمی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نفسِ مضمون اور ہیئت کے درمیان توازن ہوتا ہے اور دونوں کا درجۂ خوبی بہت بلند ہوتا ہے۔

فرانسیسی نقاد برونیتیئر (Brunetiere) اپنی ایک کتاب کے باب میں جس کا عنوان ہے La Nationalisation de la Litterature دو مرحلے بیان کرتا ہے جن سے گزر کر فرانسیسی ادب صحیح معنوں میں کلاسیکی بنا۔ بربریت، ناتراشیدگی اور تکلف کی زنجیروں سے چھٹکارا پاکر وہ بالآخر پاسکل (Pascal)، بوسوے (Boussuet)، بوالو (Boileau)، راسین (Racine) اور مولیئر (Moliere) کی تصنیفات میں ہیئت اور مضمون دونوں کے لحاظ سے فطری بن گیا۔ ان مصنفین نے L'ecole du naturel یعنی دبستان فطری کی داغ بیل ڈالی۔ ان کے یہاں فن کی بنیاد فطرت کی تقلید ہے۔ متقدمین میں بھی جو بات اسے بہت پسند تھی وہ اس کی تقلید کی دیانت داری تھی۔ لیکن فن محض فطرت کی تقلید نہیں کرتا؛ وہ اس کی تہذیب و تکمیل کرتا ہے۔ علاوہ بریں کلاسیکی فن کار فطرت کی ہر کیفیت کی تقلید نہیں کرتا۔ وہ اس کی بوالعجبیوں، کج رویوں اور چھوٹی چھوٹی جزئیات کو نظر انداز کر کے اس کے سب سے عمومی اور سب سے مستقل اوصاف کو ظاہر کرتا ہے۔ کلاسیکی فن کار کو ان خیالات و جذبات کے اظہار میں لطف آتا ہے جو اکثر لوگوں کو سوجھ چکے ہیں لیکن اس سے پہلے اتنے عمدہ طریقے سے بیان نہیں کیے گئے۔

برونیتیئر کا دعویٰ ہے کہ فرانس کے بڑے مصنفین کی تخلیقات ہر زمانے اور ہر ملک کے لیے مستند اور مسلم الثبوت ہیں، کیونکہ جو کچھ وہ کہتے ہیں وہ صرف فرانسیسیوں پر صادق نہیں آتا بلکہ ساری دنیا کے انسانوں پر صادق آتا ہے۔ لیکن آفاقی ہونے کے باوجود فرانسیسی ادب قومی بھی ہے، علاوہ بریں وہ اخلاقی اور تلقینی بھی ہے، کیونکہ اس کے پیش نظر ایک معین اجتماعی مقصد تھا۔ فطری، حسین، رفعت بخش وغیرہ کے جو الفاظ برونیتیئر نے استعمال کیے ہیں وہ بڑی حد تک

اضافی ہیں۔ ہر تہذیب اور ہر دور میں ان چیزوں کے لیے مختلف معیار ہوتے ہیں۔

برونیتیئر کا ایک اور خیال تھا وہ یہ کہ کلاسیکی دور ہر قوم کی تاریخ میں صرف ایک بار آتا ہے اور وہ اس وقت جب اس کی زبان درجۂ کمال کو پہنچ جاتی ہے اور اس سے پیشتر کہ زوال کا ناگزیر عمل شروع ہو جائے۔ یہ خیال صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ برونیتیئر کے زمانے میں نامیاتی تصورات کا ضرورت سے زیادہ دور دورہ تھا۔ چنانچہ اس کا یہ نظریہ اسی امر کا ایک نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ بہرحال برونیتیئر ان حالات و عوارض کو صحیح طور پر بیان کرتا ہے جن کے ماتحت ایک کلاسیکی ادب ظہور میں آتا ہے۔ وہ کسی قوم کے ایک ایسے دور کی پیداوار ہوتا ہے جس میں اس نے شعوری طور پر ذہنی، اخلاقی اور سیاسی ترقی کا ایک بلند درجہ حاصل کر لیا ہو اور اس کو یہ اعتماد ہو کہ اس کا نظریۂ زندگی تمام دوسرے نظریات زندگی سے زیادہ مطابقِ فطرت، عالم گیر اور صحیح ہے۔ اس نے شعوری اجتہاد کے ذریعے ایک ایسی جامعیت حاصل کر لی ہوتی ہے جس کی بدولت وہ اپنے ماحول پر نظر ڈال کر اپنے جی میں کہتی ہے کہ اہا! زندگی کتنی مکمل چیز ہے، اس کی کثرت میں کتنی وحدت ہے۔ ایک ایسے دور میں فن کار کا کام صرف یہ ہوتا ہے کہ اس احساس کمال، اس شعورِ کارکردگی (ع: شادم از زندگیِ خویش کہ کارے کردم) کا اظہار کرے۔ اس وجہ سے اس کی تخلیقوں میں ایک ٹھوس پن، ایک سالمیت، ایک تعیین ہوتی ہے اور اگر وہ پائے کا فن کار ہو تو ان میں ایک حسنِ تکمیل بھی ہوتا ہے۔ ایسے ادوار میں ادب ایک شخصی اظہار نہیں ہوتا کیونکہ قوم کے ہر نمایندہ دل و دماغ میں ایک مشترک شعور ہوتا ہے۔ کلاسیکی ادب عموماً ایک قلیل التعداد جماعت کی پیداوار ہوتا ہے، مثلاً ایتھنز، روم، پیرس، لندن، کلاسیکی فن کار کا کام یہ ہے کہ ایسے مشترک جذبات و خیالات کے ایک مجموعے کو انفرادی اظہار بخشے جنھیں اس کی جماعت مسلماتِ عالم گیر تصور کرتی ہے۔ اس کی تخلیقات کا مضمون اس کے اجتہادِ ذاتی کا نتیجہ نہیں ہوتا بلکہ اس کی جماعت کا عطیہ ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کی توجہ تمام تر ہیئت پر مرکوز ہوتی ہے، کیونکہ ہیئت ہی اس کی ذاتی ذمہ داری ہے۔ تعجب نہیں کہ برونیتیئر کہتا ہے ''ہیئت ہی سب کچھ ہے۔''

مزید بریں ایک کلاسیکی دور تعقل کا دور ہوتا ہے، فہمِ سلیم کا دور ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ وہ عقلیت پرستی کا دور ہوتا ہے۔ عقلیت پرستی ایک طرح کی عقیدہ پرستی ہے جو اپنے تجربے کے مقدمات سے تجاوز کر کے چند نتائج وضع کرتی ہے جن کا ثبوت و جواز اس کے اپنے عملِ فکر کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ فرد کے اوپر سوسائٹی کی طرف سے ذوقِ سلیم، عقلِ متین،

رائے صائب کے قواعد عائد ہوتے ہیں۔ اس کے لیے بے راہ روی، عجب، بدعت وغیرہ کی کوئی گنجائش نہیں رہتی، کیونکہ مسلمہ چیزیں اور اوسطیں اس کے لیے معیاری ہوتی ہیں۔

بیرونیتیئر آگے چل کر کہتا ہے:

''ایک کلاسیکی تخلیق اس لیے کلاسیکی ہوتی ہے کہ اس میں انسان کی تمام قوتوں کو ایک وسیلۂ اظہار میسر آتا ہے۔ تخیل عقل کی حدود سے تجاوز نہیں کرتا، جذبات ذوقِ سلیم کے قوانین کی خلاف ورزی نہیں کرتے، ذوقِ سلیم جذبات کی گرم جوشی کا گلا نہیں گھونٹتا، مضمون ہیئت کی خوبیوں سے استناد اور اعتبار حاصل کرتا ہے اور ہیئت مضمون کو دل چسپی سے محروم نہیں کرتی۔''

اس قسم کے ادوار کی تین نمایاں مثالیں مغربی ادب کی تاریخ میں ملتی ہیں۔ یونان میں پیریکلیز (Pericles) کا دور، روما میں آگسٹین (Augustine) کے زمانے سے لے کر ہوریس (Horace) اور ورجل تک کا دور اور فرانس میں لوئی چہار دہم کا دورِ حکومت جس کے متوازی انگلستان میں ڈرائیڈن نے انگریزی کے کلاسیکی دور کا افتتاح کیا۔

اس بحث کا ماحصل یہ ہے کہ ایک زندہ اور صحت مند کلاسیکی ادب کا مفتاحی نغمہ احساسِ کارکردگی ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسے معاشرے کی زبان ہوتا ہے جو اپنے اوپر مکمل اعتماد رکھتا ہے اپنے اعتقادات و آراء کو مسلم اور مستند خیال کرتا ہے اور فن سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ ان اعتقادات و آراء کے صحیح طور پر بیان کرنے کے لیے مناسب ترین ہیئت استعمال کرے۔ اسی قسم کی پابندیِ وضع کا تقاضا وہ معاشرے کے آداب و رسوم سے اور زندگی کے ہر شعبے سے کرتا ہے۔ کلاسیکی ادب کی ایک کمزوری یہ ہوتی ہے کہ وہ فنی ہیئت کی بنیادی ضرورتوں پر وضع داری اور شائستگی کو ترجیح دیتا ہے۔ فرانسیسی اکادمی کا ڈرامے کی سہ گانہ وحدتوں پر اصرار اور ایسے الفاظ سے اجتناب کی تاکید جو عامیوں کی زبان سے نکلنے کے باعث آلودہ ہو گئے ہوں، اس قدغن کی مثالیں ہیں۔ لیکن جیسا کہ ریناں (Renan) نے ظاہر کیا، کلاسیکی ادب کا سب سے بڑا نقص یہ ہوتا ہے کہ وہ زیادہ دیرپا نہیں ہوتا۔ وہ ایک توازن، ایک ہم آہنگی، ایک جامعیت کا مظہر ہوتا ہے۔ نفس انسانی جب مصنوعی طور پر توازن و ہم آہنگی قائم کرے تو اسے بہت سی چیزوں کو خارج کرنا پڑتا ہے، رد کرنا پڑتا ہے۔ چنانچہ وہ چیزیں کچھ مدت کے بعد اپنے حقوق کا مطالبہ کرتی ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ توازن میں خلل پڑ جاتا ہے۔

ایک کلاسیکی ادب کی تباہی مختلف صورتوں میں ہوتی ہے مثلاً اُس کے سوتے خود بخود خشک ہو جاتے ہیں۔ اس کی پیدا کی ہوئی ہیئتیں میکانیکی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں اور اس کے عقائد محض روایات بن جاتے ہیں۔ ایک دوسری صورت یہ ہے کہ کلاسیکی توازن میں خلل آئے، یعنی دل و دماغ، جذبہ و فکر، ہیئت و مضمون میں جو توازن مصنوعی طور پر قائم کیا گیا تھا وہ برقرار نہ رہے اور ایک عنصر دوسرے پر غالب آنے لگے۔

''لیکن ممکن ہے کہ اس افسردگی اور اختلال کے عمل کے ساتھ ساتھ ایک نئی قسم کا واقعہ ظہور میں آجائے۔ خلل شدت حاصل کر کے درہمی و برہمی بن جائے، کیونکہ انسانی روح کے رگ و ریشہ میں ایک نیا رس ابھر رہا ہے، جماعت یا قوم یا دنیا جذبات و خیالات کی ایک نئی رو میں بہنے لگی ہے۔ انسانوں کے دماغ محسوس کرتے ہیں کہ جو مصنوعی توازن قائم کیا گیا تھا اس میں بہت سی قابل قدر چیزوں کی قربانی مضمر تھی۔ ممکن ہے کہ انسان کی فطرت کا روحانی پہلو یا اس کا جسمانی پہلو نظر انداز کر دیا گیا تھا اور اب وہ توجہ کا مدعی ہے۔ ممکن ہے کہ تخیل پر ایک نئی بصیرت کا انکشاف ہو۔ یہ نئی تحریک اور اس کا ادب بعض باتوں میں جذباتی اور خیال پرست ہوگا۔ بعض لوگوں کو یہ ادب ایک بالکل نئی تحریک دکھائی دے گا، جو پرانی چولیاں اتار کر پھینک رہی ہے اور وزن و عبارت کے نئے نئے تجربوں سے لطف اندوز ہو رہی ہے لیکن جہاں تک اس تحریک کے سب سے برگزیدہ نفوس کا تعلق ہے وہ ایک روحانی و فلسفیانہ تحریک ہوگی۔ اس روحانی احیاء کا اثر ادب کی ہیئتوں پر ہوتا ہے۔ اسی سے وہ خصوصیات پیدا ہوتی ہیں جو اس قسم کی تحریکوں کے ادب کو کلاسیکی ادب سے ممتاز کرتی ہیں۔ اس ادب میں وہ خود شناسانہ وضاحت، وہ متوازن انسانی دل چسپی، وہ متناسب ہیئت، وہ تراشیدگی نہیں ہوتی جو ایک ایسے دور کے ادب کی امتیازی خصوصیات ہوتی ہیں جسے اپنے اوپر مکمل اعتماد ہو۔ لیکن وہ فکر و بصیرت، عبارت و ترنم کی نو بنو خوبیوں اور محبوبیوں سے مالا مال ہوتا ہے۔ زبان میں ایک وسعت اور عمق پیدا ہو جاتا ہے کیونکہ الفاظ رموز و کنایات کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں، جن میں رنگینی ہوتی ہے، معنی خیزی ہوتی ہے، اور واضح معین معانی بھی ہوتے ہیں۔ وہ محض لیبل نہیں رہتے۔ نظم و نثر کے صوتی زیر و بم میں زیادہ تنوع اور لطافت آجاتی ہے۔ کیونکہ انھیں افکار و جذبات کی سطح کے نیچے بہنے والی لہروں کی عکاسی کرنی ہوتی ہے۔''

مغربی ادب میں اس قسم کی تحریکوں کی تین مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں؛ یوری پیڈیز

(Euripides) کے المیہ ڈراموں میں اور ان سے بھی زیادہ وضاحت و تیقین کے ساتھ افلاطون کے مکالمات میں پہلی تحریک کے آثار ملتے ہیں۔ افلاطون تاریخِ ادب میں پہلا جلیل القدر رومانی تھا۔ اگر چہ افلاطون نے شاعروں کو راندۂ درگاہ گردانا، تاہم اس کی تصنیفات میں فلسفے اور شاعری کا وہ وصال ظہور میں آیا جو اس وقت سے لے کر اب تک ہر رومانی تحریک کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ افلاطون کا یک عالمِ امثال کا تصور، اس کا ایک 'آسمانی شہر' کا نقشہ، اس کا خیرکل کے تصور سے وجود اور علم کی ہر شکل کا استخراج، یہ تھا وہ انقلاب جس نے قدیم فلسفۂ زندگی اور انسان اور خدا کے باہمی علاقوں کے بارے میں پرانے عقیدوں کا شیرازہ درہم برہم کر کے رکھ دیا۔ رواقیوں اور نوافلاطونیوں نے اس عمل کو ایک قدم آگے بڑھا کر اس مہتم بالشان رومانی تحریک کی بنیاد رکھی جسے تاریخ دینِ عیسوی کہتی ہے۔ افلاطون کے بعد سب سے بڑا رومانی سینٹ پال (Saint Paul) تھا۔

تیسری بڑی رومانی تحریک (دوسری تحریک کا تذکرہ میں بعد میں کروں گا) وہ تھی جس کی چنگاری روسو (Rousseau) کی تصنیفات سے اٹھی اور جرمنی و انگلستان تک آگ بن کر پھیل گئی۔ اس تحریک کے مذہبی پہلو بلیک (Blake) اور ورڈز ورتھ (Wordsworth) اور کسی حد تک شیلے (Shelly) کی شاعری میں اور شیلنگ (Scheling)، فشطے (Fichte) اور شلائر ماخر (Schleirmacher) کے فلسفے میں نمایاں ہوئے۔ اس میں ایک ترانۂ بغاوت تھا، وسعت تھی، ہیجان اور جذبے کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے کا رجحان تھا۔ اس کا خالص فنی پہلو کیٹس (Keats) کی شاعری میں جلوہ گر ہوا، جس میں زبان و ترنم کی نئی نئی دل کشیاں ہیں۔ اس کے موضوعات اتنے ہی متنوع ہیں جتنی اس کی روح وسیع ہے۔ مثلاً فطرت کی پرستش، قرونِ وسطیٰ کے فن و ادب کا احیاء، ایک آنے والے روزِ زریں کے خواب، ایک نئی یونانیت۔

دانتے (Dante) کیتھولک عیسائیت کا کلاسیکی شاعر ہے، کیونکہ اس نے اس رومانی روح کو جو اسے اپنے پرووِنسل (Provencal) پیش رووں سے ورثے میں ملی تھی قابو میں لا کر اور اس کی قلبِ ماہیت کر کے، اس کیتھولک نظریۂ حیات کے بیان کے لیے استعمال کیا اور غنائیہ شاعری کی روایتی ہیئتوں سے ماورا جا کر ایک نئی اور وسیع تر ہیئت اختراع کی۔ ایک اس قسم کی ہیئت جس سے کلاسیکیت کو شغف ہے، یعنی اس کا ڈرامائی حماسہ جو طربیہ قدسیہ (The Divine Comedy) کے نام سے مشہور ہے اور سب باتوں سے قطعِ نظر، دانتے نے جس طریقے سے محبت کے

موضوع کو استعمال کیا ہے وہ کلاسیکی اور رومانی ادب کے باہمی فرق کو واضح کر دینے کے لیے بجائے خود کافی ہے۔ وہ سارے دنیاوی (یعنی رومانی) اہلِ محبت کو جہنم میں بھیجتا ہے۔ مثلاً ڈیڈو، کلوپٹرا، ہیلن، اکلیز، پیرس، ٹرسٹن؛ لیکن اس کی اپنی محبوبہ بیٹرس (Beatrice) کا انجام مختلف ہے۔ وہ جیسے زندگی میں اس کے عنفوان شباب کی محبوبہ تھی اسی طرح اس کے سفرِ عاقبت میں بھی ہے لیکن نہ بیٹرس نہ دانتے کے ہونٹوں پر مجازی محبت کا ایک لفظ آتا ہے۔ وہ شروع سے لے کر اخیر تک مجسم دینیات ہے، حکمتِ خداوندی کی جیتی جاگتی تصویر ہے جس میں محبت کی روح جاری وساری ہے، لیکن ایسی محبت جو پوری طرح قوانین مذہب کی پابند ہے، رومانیوں کا آخری معیار تھا محبت اور کلاسیکیوں کا آخری معیار قانون۔ لیکن غور سے دیکھا جائے تو حقیقت میں دونوں ایک ہی ہیں۔

تاریخی نقطۂ نگاہ سے کلاسیکی ادب وہ ادب ہے جو ایک ایسے معاشرے کی پیداوار ہو جسے ایک احساسِ اطمینان، ایک فخرِ کارکردگی، ایک شعورِ کمال، جیسے کسی نئے فلسفۂ زندگی کی تلاش، کسی نئے مجموعۂ افکار و جذبات کی جستجو نہ ہو، اور جس نے اپنے دل میں یہ فیصلہ کرلیا ہو کہ اس کا فنی فریضہ صرف یہ ہے کہ جو خیالات وافکار رائج اور مُسلم ہیں ان کے خاطر خواہ اظہار کے لیے مناسب اسالیب اختیار کرے۔

تاریخی نقطۂ نگاہ سے قطعِ نظر جب لفظ 'کلاسیکی' کا استعمال کسی مصنف یا کسی ادبی تخلیق کے بارے میں کیا جاتا ہے تو نقاد کی مراد یہ ہوتی ہے کہ اس مصنف یا تخلیق میں وہ صفات پائی جاتی ہیں جو تاریخی معنوں میں کلاسیکی ادوار کے بہترین ادب کا طرۂ امتیاز تھیں۔ اس نقطۂ نگاہ کے مطابق کلاسیکی ادب وہ ہے جس میں عقل وفہم، ایک مکمل فلسفۂ زندگی، جذبہ وفکر کا باہمی توازن، مضمون اور ہیئت کی مطابقت اور اسی قبیل کی صفات پائی جاتی ہیں۔ گوئٹے (Goethe) کے فلسفۂ شاعری کی ترجمانی کرتے ہوئے ہیوم براؤن (Hume Brown) کہتا ہے:

"گوئٹے کے نزدیک شاعری کو ثقہ اور مؤقر موضوعوں سے سروکار رکھنا چاہیے اور اس کا محرک صرف تخیل نہیں ہونا چاہیے بلکہ تعقل بھی۔ اگر اسے بہترین تاثرات کا پیدا کرنا مقصود ہے تو اسے پابندِ قانون ہونا چاہیے۔ اس میں تفصیلات کی صحت ہونی چاہیے۔ اس کے تمام اجزا میں ہم آہنگی ہونی چاہیے اور اس کی بلندترین پروازوں میں بھی ایک مخفی منطق ہونی چاہیے۔"

انگلستان میں میتھیو آرنلڈ (Mathew Arnold) نے بھی شاعری کا یہی تصور پیش کیا۔

جہاں تک لفظ 'رومانی' کا تعلق ہے اس کے استعمال میں بڑی احتیاط لازمی ہے۔ رومانی کیفیت کسی نہ کسی صورت میں ہر دور میں پائی جاتی ہے۔ دماغی نیم بیداری کے لمحے، بے نام جذبات، محبت کے تجربے، یہ سب رومانی چیزیں ہیں۔ لیکن 'رومانی تحریک' ایک معین چیز کا نام ہے جو فکر، ادب اور فن کی تاریخ میں وقتاً فوقتاً ایک وسیع پیمانے پر ظہور پذیر ہوتی ہے۔

کلاسیکی اور رومانی تحریکیں تاریخ میں دلِ انسانی کے لیے آمد و رفت نفس کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ایک طرف تو ہمیں نظم و نسق، جمعیت، فکر و جذبہ و عمل کی مطابقت کی ضرورت ہوتی ہے، دوسری طرف ہر انسانی نظام کا فنا پذیر ہونا، انسان کی خواہشِ تبدیلیِ آب و ہوا، یہ احساس کہ کلاسیکی چیزیں محض روایتی چیزیں بن کر رہ گئی ہیں، یہ خوف کہ کہیں ہماری روحانی امنگیں تشنۂ تسکین نہ رہ جائیں، ان سب چیزوں کے زیرِ اثر دل اور تخیل اپنے بندھن توڑ کر ایک نئی دنیا کی تلاش میں چل نکلتے ہیں۔ لیکن شاعری کا رومانی ہونا اس کے موضوع پر منحصر نہیں ہوتا۔ مثلاً کلٹک (Celtic) ادب کی پریاں اور جادوگر، جرمن ادب کے شجاعتی کارنامے، مشرقی داستانوں کے عجائب و غرائب، یہ چیزیں نہ تھیں جن کی بدولت قرونِ وسطیٰ کی شاعری کو رومانی کہا جاتا ہے۔ اصل چیز تھی ان موضوعوں سے کام لینے کا طریقہ۔ یہ سب چیزیں ایک خواب کے عناصر تھیں جو عقل کی بے نقاب کی ہوئی حقیقتوں کے نعم البدل کے طور پر انسان کے دل و دماغ کو دعوت دے رہا تھا۔ لفظ 'رومانی' کا سارا نچوڑ اسی میں ہے، یعنی عقل دنیاوی اور تخیل کا شعوری موازنہ اور موخر الذکر کا تفوق۔ رومانی شاعر کی شمعِ راہ اس کا عقیدہ ہوتا ہے، نہ کہ اس کی عقل۔

O

(مغربی شعریات: محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990، ناشر: مجلسِ ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

تصوف: ایک فلسفۂ فکر

فکری مرکزیت

اگر یہ کہا جائے کہ اردو زبان وادب کا جنم بازاروں میں ہوا اور تربیت خانقاہوں میں ہوئی تو غلط نہ ہوگا۔ ہمارا کلاسیکی ادب فکر اور اسلوب دونوں اعتبار سے تصوف سے متاثر رہا ہے۔ تصوف کی فلسفیانہ بنیادوں کو سمجھے بغیر اردو شاعری کی اصطلاحوں کو نہیں سمجھا جاسکتا اور خانقاہوں کے سماجی رابطے اور عوام پر ان کے اثر کو سمجھے بغیر ہماری شاعری کے سماجی مفہوم تک رسائی ممکن نہیں۔

اردو ادب پر تصور کے اثرات کی نوعیت کافی متنوع اور دل چسپ ہے عوام میں تصوف ایک دینی اور خالص اسلامی تزکیہ نفس کے طریقے کی شکل میں زیادہ عام نہیں ہوا۔ عام طور پر اسے شریعت سے الگ اور مستقل بالذات نظام فکر سمجھا گیا۔ عوام پر صوفیوں کے اثرات اسلام اور شریعت کے اثرات سے کسی حد تک مختلف تھے۔ اور بار بار علما اور اسلامی صوفی مشائخ کے ادعا پر بھی طریقت کو شریعت کے مقابلے میں ایک ادارہ تسلیم کیا جاتا رہا۔

اس ادارے کی چند بنیادی خصوصیات تھیں، یہاں ظاہر پرستی کی قدر نہ تھی۔ قانون جرم وسزا جبر اور مذہبی تعصب کی بجائے باطن کی تعمیر اور تربیت پر زور دیا جاتا تھا۔ محبت (مجازی سے حقیقی تک) یہاں کا دستور تھی اور سوز و گداز پیدا کرنا یہاں کی عبادت، اس سوز و گداز عشق کو صحیح راستے پر گہری قلبی وابستگی کے ذریعے لے جایا جاسکتا تھا اور اس کے لیے مرشد کی ضرورت تھی لہٰذا مرشد کی رہبری میں انسان باطن کی یہ منزلیں عبور کرتا تھا، شریعت سے طریقت کی طرف قدم بڑھاتا تھا اور اسی طرح معرفت اور حقیقت تک پہنچتا تھا جہاں مذہب کے ظاہری رسوم بیکار ہوجاتے تھے اور اس جلوہ حقیقی کی قربت نصیب ہوتی تھی۔

اس تصور کا دوسرا رخ یہ تھا کہ خانقاہیں ان تمام دل چسپیوں کا مرکز بنی ہوئی تھیں جنھیں اسلامی شریعت کے سخت قوانین نے لہو ولعب اور مناہی میں شامل کیا ہے۔ سماع اور رقص صوفیانہ جماعت کے اجزا تھے اور اس سلسلے میں ڈوم، گویے، کنچنیاں اور گانے والے جمع رہتے تھے، قوالیاں گائی جاتی تھیں، غزلیں پڑھی جاتی تھیں اور مناسب غزلوں کی تصنیف بھی جاری رہتی تھی۔ شاعر بھی اس حلقے سے وابستہ اور متاثر تھے۔

پھر خوش جمالوں کی وابستگی طریقت کا اسلوب تھی، لہٰذا شہر کے نہ جانے کتنے پری چہرہ قاتل بھی ان صاحب کمالوں کی صحبت سے سرفراز رہتے تھے اس کے علاوہ ظاہری رسوم صوم و صلوٰۃ کی مخالفت نہ کی جاتی تھی، شریعت اور طریقت کے جھگڑے اور کبھی کبھی حکومت وقت کی صوفی مشائخ کے خلاف سخت کارروائیاں عوام الناس کے اس عقیدے کو اور بھی پختہ کرتی تھیں کہ صوفی مذہب کے سکہ بند تصور سے برسرِ پیکار ہیں۔

خود تصوف کی نشو ونما میں شریعت کی مخالفت نے کیا فرض ادا کیا ہے؟ اس کے لیے تصوف کی ابتدا کا ایک خاکہ پیش ہونا ضروری ہے، لیکن اتنی بات بہر حال ظاہر ہے کہ تصوف نے نظریاتی طور پر شریعت کی دستور بندی سے بغاوت کی ہو یا نہ کی ہو صوفیوں کا اثر عوام پر باغیانہ ہی ہوا۔

تصوف کی اصطلاح بڑی عام فہم اور مبہم ہے ہر وہ فلسفۂ فکر جو کسی حد تک ماورائیت اور روحانیت پر ایمان رکھتا ہے، ایک کائناتی روح یا ہم آہنگی کا تصور رکھتا ہے اور اس تصور تک پہنچنے کے لیے عقل و شعور سے زیادہ ریاضت اور روحانی طاقت کو رہبر تسلیم کرتا ہے۔ تصوف کے دائرے میں آسکتا ہے، اس حلقے میں یونانی نو افلاطونی فلسفی آتے ہیں، ہندوستان میں ویدانت اور بدھ مت کے ماننے والے بھی شامل ہیں اور اسلامی تصوف کے مشائخ بھی۔

اسلامی تصوف اور اس کے فکری ماخذوں کے بارے میں ہنوز بحث ونظر کے دروازے بند نہیں ہوئے ہیں لیکن اب یہ بات کسی حد تک تسلیم کی جاتی ہے کہ تصوف کی اصطلاح کسی یونانی ترکیب یا ''صفا'' کے لفظ سے مشتق ہونے کے بجائے ''صوف'' سے نکلی ہے۔ صوف کے معنی چوں کہ اون کے ہیں اس لیے یہ موٹا جھوٹا پہننے والے بزرگ پشمینہ پوش یا صوفی کہلانے لگے۔

ابتدا کے بارے میں مورخوں اور تذکرہ نویسوں میں اختلاف ہے۔ ملا جامی کے قول کے مطابق صوفی کی اصطلاح سب سے پہلے ابو ہاشم (وفات 8-777ھ کے لیے استعمال کی گئی)

صاحب ''الفہرست'' نے یحییٰ بن معز کو پہلا صوفی قرار دیا ہے جن کا انتقال 821 میں ہوا۔ اس کے علاوہ تمام عالم جو تصوف کی بنیاد قرآن مجید اور احادیث پر رکھتے ہیں وہ اس لفظ کا استعمال عہد نبوی میں ''اصحاب صفہ'' اور اس کے بعد حضرت علی کی تصانیف میں تلاش کرتے ہیں۔

ابتدائی شکل میں تصوف مادی آسودگی، شان و شوکت اور جاہ و حشم کے خلاف ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی صدی ہجری میں تصوف کو باقاعدہ شکل میں تلاش کرنا زیادہ مفید نہ ہوگا لیکن دوسری اور تیسری ہجری میں آہستہ آہستہ اس کی شکل واضح ہونے لگی، یہ وہ دور ہے جب اسلام کی تعلیمات ہی عام نہیں ہو رہی تھی بلکہ اسلام ایک روحانی فلسفے سے زیادہ ایک سیاسی طاقت کی شکل اختیار کرنے لگا تھا۔ یزید اور اس کے بعد حجاج بن زیاد جیسے لوگ اسلام کا نام لے کر استعمار اور شخصی حکومت قائم کرنے میں لگے ہوئے تھے۔

مسودہ کی بغاوت اور ابومسلم کی تحریک، استبداد کے خلاف کامیابی کے ساتھ چلائی گئی اور بنوعباس کی حکومت کے قیام نے ایک طرف تو عرب سے اسلامی حکومتوں کی سیاسی قیادت ہی ختم کردی، دوسری طرف ایران کے آتش پرست اور مجوسیوں میں اسلام پھیلا اور عرب سے زیادہ ترکی اور ایرانی اثرات نے اسلام کو اپنے سانچے میں ڈھالنا شروع کیا۔ ہارون رشید اور مامون رشید کے عہد میں جو علمی اور ادبی ذخیرے فراہم ہوئے ان کا تذکرہ کرنا تحصیل حاصل ہے۔ دور دراز کے ملکوں سے تمدنی اور تجارتی رابطے قائم ہوئے۔ ہندوستان کے علوم وفنون بنوعباس کے درباروں تک پہنچے اور برامکہ کی علم دوستی نے مشرق کی طنابیں کھینچ دیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اب اسلام کے نظام حکومت میں دربار ایک قوت کے ساتھ داخل ہوا، یہاں کے حکمران قرون اولیٰ کے روحانی پیشوا اور عوام سے رابطہ رکھنے والے مجاہد نہیں تھے بلکہ اس تاجر طبقے کے نمائندے تھے جو ملکوں ملکوں دولت بٹورتا اور بصرے و بغداد کے خزانے بھرتا تھا۔ ان کے گرد شان و شوکت تھی، ان کے عبا قبا زرنگار، ان کے محل فلک بوس، ان کے دربار سونے چاندی کی چمک کو خیرہ کرنے والے تھے۔ یہ گویا جاگیردارانہ نظام کی شاندار ابتدا کے نقوش تھے۔ ایسی حالت میں کسی ایسے طبقے کا ابھرنا جو پرانی جمہوری قدروں کو یاد کرتا اور عوام پر جاگیردارانہ ظلم، دولت کی غیر مساوی تقسیم اور شان وشکوہ کے

---

1. مولانا عبدالماجد دریابادی نے مولف 'علام' کے حوالے سے اسے 'صفوی' کی بگڑی ہوئی شکل بتایا ہے، مگر یہ رائے بھی نقل کی ہے کہ اصحاب صفہ کے باقیات صالحات ہونے کی وجہ سے یہ لوگ صوفی کے لفظ سے موسوم ہوئے۔

خلاف احتجاج کرتا تھا حیرت ناک بات نہیں۔

تصوف کے فکری ماخذوں کے بارے میں مبصرین میں سخت اختلاف ہے۔ ایک نظریہ خود صوفیائے کرام کا ہے جو اسے آزاد اور مستقل بالذات نشو ونما قرار دیتے ہیں اور حدیث وقرآن میں اس کے ماخذ تلاش کرتے ہیں کسی حد تک آزاد ہے۔ نکلسن نے بھی تصوف کو دوسرے اثرات سے آزاد خالص اسلامی نظریہ قرار دیا ہے اور جس طرح ہر مذہب میں کبھی نہ کبھی ایک ایسا دور ضرور نظر آتا ہے جب ظاہری رسم پرستی کے خلاف باطنی عقائد اور نفس مذہب کی طرف توجہ دلانے کی تحریک شروع ہوتی ہے اسی طرح اسلام میں بھی تصوف کی بنیاد پڑی۔

دوزی اور وان کریمر البتہ اسے سامی مذہب کے خلاف آریائی ذہن کی بغاوت قرار دیتے ہیں۔ برنارڈ شا نے عیسائیت کی ترویج کے بارے میں لکھا تھا:

> ''جو لوگ کہتے ہیں کہ عیسائیت نے پیگنزم کو ختم کر دیا وہ غلطی پر ہیں۔
> حقیقت یہ ہے کہ پیگنزم (کفر) نے عیسائیت قبول کر کے اسے اپنے
> سانچے میں ڈھال لیا۔''

یہ بات کسی حد تک وہ تمام صوفی مشائخ جانتے ہیں کہ جنھوں نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر سے پاک کرنے کی جدو جہد کی ہے مثلاً مجدد الف ثانی، شاہ ولی اللہ اور خود ہمارے عہد کے شاعر اقبال۔

اس میں شک نہیں کہ بنو عباس کے عہد میں ہندوستان اور ایشیا کے دوسرے تہذیب یافتہ ملکوں سے اسلام کا رابطہ قائم ہو چکا تھا۔ سید سلیمان ندوی نے اپنی مشہور تصنیف ''عرب و ہند کے تعلقات'' میں ان تہذیبی اور تجارتی رشتوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ویدانت، اپنشد اور بدھ مت کے نظریات بصرہ اور بغداد تک پہنچنے لگے تھے۔ یہ بھی محض اتفاقی امر نہیں ہے کہ صوفی تحریک کی نشو ونما میں ایسے لوگوں نے زیادہ نمایاں خدمات انجام دی ہیں جو ایران سے گہرا تعلق رکھتے تھے یا سامی نسل کے مقابلے میں آریائی نسل سے زیادہ قریب تھے۔ آریائی ذہن اپنے مزاج کے مطابق نظام فکر تراشنے لگا اور اسلام کے بدوی عناصر کے مقابلے میں آریائی عناصر کی نشو ونما تیز تر ہوتی جا رہی تھی۔ براؤن نے خاص طور پر اس نظریے کی مخالفت کی ہے۔

تیسرا نظریہ اسلامی تصوف کو نو افلاطونی اور یونانی فلسفے کا اثر بتاتا ہے، خود براؤن بھی

اس رائے سے متفق ہے کہ نو افلاطونی فلسفہ کا مطالعہ اور ترجمے کا کام اس دور کی اسلامی سلطنتوں میں باقاعدہ جاری تھا۔ Parphty اور دوسرے نو افلاطونی فلسفیوں کا تذکرہ بعض تحریروں میں ملتا ہے۔

فکری ماخذوں کی بحث سے قطع نظر یہ بہر حال تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اسلامی تصوف کی ابتدا شریعت سے الگ اور مستقل بالذات نظام کی حیثیت سے نہیں ہوئی۔ ابراہیم ادھم، داؤد طائی، رابعہ بصری اور حسن بصری کے اقوال و افعال صرف اسلام کے احکام اور قرآن و حدیث ہی کی تعلیمات کی تلقین کرتے ہیں اور ظاہر پرستی کے بجائے نفس مذہب اور روحانیت پر زور دیتے ہیں۔

آہستہ آہستہ دوسری اور تیسری صدی ہجری میں شریعت اور طریقت کے درمیان خلیج حائل ہوتی گئی، یہ بات بہت کچھ تاریخی ضرورتوں کا تقاضا بھی کہی جاسکتی ہے۔ بنوامیہ کے آخری اور بنوعباس کے ابتدائی عہد تک حکومت ایک سیاسی اور محض دنیاوی ادارہ بن چکی تھی اور ایک ایسا دستکار طبقہ نمو پانے لگا تھا جو جاگیردارانہ تقسیم سے مطمئن نہیں تھا۔ ان میں ملکی، غیر ملکی، عرب اور غیر عرب کے سوال تھے جو شعیبیہ تحریک کی شکل میں ظاہر ہوئے اور اس تحریک کے غیر عرب علماء نے ہر صنف میں عرب علماء کی برابری کا دعویٰ کیا۔ اسی دور میں یونانی فلسفے کا رواج عام ہوا تھا اور مذہب کو فلسفیانہ استدلال سے ثابت کرنے کی کوششیں ہو رہی تھیں جس کے نتیجہ کے طور پر معتزلہ کا فرقہ پیدا ہوا اور آخر کار الغزالی نے فلسفہ اور مذہب کو کسی نہ کسی طرح ہم آہنگ کر دکھایا۔ پچاس جلدوں میں ''اخوان الصفا'' کی انسائیکلوپیڈیا مرتب ہوئی اور المامون اور برامکہ کے عہد کا علم و فضل اسلام کی تاریخ میں نظیر بن کر رہ گیا۔

صوفیوں کے فکری نظام کی ترتیب میں ذوالنورین مصری (713، 795) جنید بغدادی (910) اور شبلی امام کی حیثیت رکھتے ہیں، یہ بات شاید دلچسپی کا باعث ہوگی کہ ذوالنورین مصری کو عباسیہ حکومت کے خلاف نفرت پھیلانے کے جرم میں سر بازار کوڑے لگوائے گئے تھے۔

نکلسن کے نزدیک تصوف کے باقاعدہ نظام کی ترتیب بایزید بسطامی سے شروع ہوتی ہے اور یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ان کے دادا آتش پرست تھے اور جنید بغدادی کو بھی عام طور پر ایرانی النسل قرار دیا جاتا ہے۔ بایزید نے وحدت الوجود کے عقیدے کو بہت کچھ تفصیل کے ساتھ قایم کیا۔

''میں حق ہوں میں ہی وحدت الوجود ہوں۔''

یا

''توحید کی اعلیٰ ترین منزل انکار ذات بلکہ انکار توحید ہے۔''

تصوف کی طبقہ واری بنیادیں اب کسی حد تک واضح ہونے لگی تھیں۔ حکومت کے استحکام اور جاگیردارانہ نظام کے قیام نے اسلامی برادری میں بھی متمول اور نادار لوگ پیدا کر دیے تھے۔ یزید کے بعد سے حکومت وراثت میں ملنے لگی تھی اور اسلامی تعلیمات کے جمہوری عناصر ایشیائی شہنشاہیت کے دستور کے نذر ہو رہے تھے ایسی صورت میں اس نئے اور ابھرتے ہوئے دستکار طبقے کے بے اطمینانی کے وجوہ ظاہر ہیں جو محنت کرنے کے باوجود اپنے کو سماج سے کم تر درجے پر محسوس کرتا تھا۔

وحدت الوجود کا فلسفہ مساوات تک پہنچاتا تھا، اس منزل میں پیدائش اور وراثت مال و دولت، عرب اور غیر عرب، ملکی اور غیر ملکی حتیٰ کہ مجوسی النسل اور خالص بدوی کے امتیازات بھی ختم ہو جاتے تھے یہی وجہ ہے کہ صوفیا کی صفوں میں زیادہ تر متوسط طبقے اور کبھی کبھی نچلے طبقے کے افراد کی کثرت نظر آتی ہے۔ یا پھر غیر عرب علماء کی۔ منصور حلاج یعنی بڑھئی کہلاتے ہیں اس کے علاوہ یہ بات بھی اہم ہے کہ صوفیا درباروں کے بجائے جمہور عوام سے قریب تر رہے ہیں جب کہ علماء شریعت دربار سے منسلک رہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آزاد نظام فکر کی حیثیت سے اسلامی تصوف قومی عناصر (خاص طور پر ایرانی) اور دستکار طبقے کی سیاسی اور نظریاتی مساوات کی جدوجہد کی شکل میں واضح ہوتا ہے۔

تیسری صدی ہجری میں شریعت اور طریقت کا یہ دوراہا اور بھی زیادہ واضح صورت اختیار کرتا ہے اور اس موقع پر بھی حکومت نے شریعت ہی کا ساتھ دیا۔ یہ آویزش منصور حلاج کے گرد ہوئی اور 913 میں ''انا الحق'' کہنے کی پاداش میں منصور بن الحسین کو دار پر لٹکا دیا گیا۔ عطار کے تذکرۃ الاولیا اور جامی کی نفحۃ الانس دونوں میں یہ روایت اسی طرح ملتی ہے البتہ صاحب الفہرست نے منصور کو قرامطہ کا ایجنٹ اور حلول رجعت (آواگون) اور غلو وغیرہ عقائد کا ماننے والا بتایا ہے وہی منصور کی 45 کتابوں کا ذکر کرتا ہے۔

امام غزالی نے اپنی مشکوٰۃ الانوار میں بھی منصور کی مدافعت کی ہے، لیکن ان سب باتوں

کے باوجود منصور کی تعلیمات کی اسلامی رنگ میں تاویل کرنا دشوار ہے، منصور شریعت اور طریقت کے جدا ہونے کا پہلا عظیم الشان نشان ہے۔

منصور نے فارسی اور اردو ادب کی فکر و اسلوب کو کس قدر متاثر کیا ہے اس کے بارے میں کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے، اس کے پیرو تصوف کی تعلیمات کی ترویج کرتے تھے اور اکثر جگہ انھیں مولویوں اور حکومت کی مخالفت سے سابقہ پڑا، بہرحال اس کے بعد تصوف میں دو دھارے صاف صاف نظر آتے ہیں ایک وہ ہے جو شریعت اور اس کے شعائر کی طرف جھکا ہوا ہے، دوسرا وہ جو طریقت کو صاف صاف شریعت سے آگے اور اس سے کسی حد تک برتر منزل قرار دیتا ہے۔ اس سلسلے میں شیخ ابن عربی کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

یہیں سے طریقت اور شریعت کے جھگڑے شروع ہوتے ہیں اس موقع پر نہ صرف حکومت شریعت کے ساتھ ہے بلکہ اخلاق، سماجی ترتیب اور خیر و شر کے معیار میں بھی بہت کچھ مولویوں کے فتاویٰ فیصلہ کن حیثیت رکھتے تھے۔ ایران اور دوسرے اسلامی ممالک میں شریعت کے ظاہری قید و بند سے ٹکر لینے کے لیے صوفیوں کو عبرت ناک عذابوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ ان کی زبانوں پر تالے لگائے گئے، انھیں سرِ بازار کوڑے لگائے گئے، ان کو ننگی پیٹھ کے بل بازاروں میں گھسیٹا گیا ان کی خانقاہوں کو ویران کیا گیا اور ان کو قید و بند کی صعوبتیں جھیلنے کے لیے مجبور کیا گیا۔

اس آویزش نے باہمی خلیج کو اور بھی زیادہ کردیا۔ صوفیوں نے جان بوجھ کر مولویوں کو چڑھانے کے لیے غیر اسلامی اصطلاحیں استعمال کرنا شروع کیں مثلاً سماع جو پہلے محض ایک عنصر تھا یک ایک خاص اہمیت پا گیا۔ شراب خانہ، ساقی، مطرب، بوس و کنار، عشق و عاشقی کی اصطلاحیں مشاہدۂ حق کی گفتگو میں بھی استعمال ہونے لگیں، پھر جب شاعروں نے تصوف کو اپنایا تو اس میں اپنا رنگ طبیعت رندی و سرمستی بھی شامل کیا اور کم از کم عوام پر اس کا یہی نتیجہ مترتب ہوا کہ صوفی اور مولوی باہم دشمن ہوتے ہیں، ایک رند ہوتا ہے دوسرا محتسب، ایک مست ہوتا ہے دوسرا زاہد خشک۔

ہندوستان میں صوفیا کی آمد کب سے شروع ہوئی تھی یقین و وثوق کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا، بہرحال جنوبی ہندوستان میں عرب تاجروں کی آمد اور اس کے بعد محمد بن قاسم کے حملے نے مادی اسباب کے ساتھ ساتھ خیالات کے لین دین کا دروازہ بھی ضرور کھولا ہوگا پھر جب

ترکوں نے خلافت پر غلبہ حاصل کرلیا اور ایران میں ساسانیہ، قاف کے صوبوں میں آریائی، مصر میں فاطمی، اور افغانستان میں امیر سبکتگین اور اس کے بعد محمود غزنوی نے اپنا اقتدار قایم کرلیا تو خلافت کی سیاسی اور نظریاتی مرکزیت ختم ہوگئی، اس سلسلے میں ہندوستان میں سب سے عظیم شخصیت شیخ علی بن عثمان ہجویری کی ہے جو آخر میں غزنی سے لاہور آگئے تھے۔ انھیں کے مزار پر خواجہ معین الدین چشتی اور فرید الدین گنج شکر نے چلے کھینچے اور نظام الدین اولیا نے انھیں سے روحانی استفادہ حاصل کیا۔ ان کے عہد آفریں تصنیف کشف المحجوب نے متصوفانہ فکر کو کافی عرصے تک متاثر کیا ہے۔

ابتدائی عہد میں یہ صوفیا عام طور پر تبلیغ کا کام انجام دیتے تھے، لیکن ان کا اسلام محض اقرار باللسان کا اسلام نہ تھا، ان کا طریقۂ ترسیل صرف وعظ و مناظرہ نہ تھا بلکہ خدمت خلق اور لوگوں سے محبت کا رابطہ قائم کرنا تھا۔ پھر بھی اس دور کے بزرگوں نے نماز، روزہ اور دوسرے ظاہری شعائر پر کافی زور دیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بات قابل ذکر ہے، اس دور کے ہندوستان میں بدھ اور ہندو مذہب کی ایک گڈ مڈ شکل بجر بانی سادھوؤں نے اپنا لی تھی۔ سارے شمالی ہندوستان میں ان جوگیوں کے مٹھ اور مرکز تھے خاص طور پر بابا گورکھ ناتھ کا ٹیلہ پنجاب میں مرجع خلائق بنا ہوا تھا۔ یہ لوگ مذہب کی ظاہری رسوم وعبادات کی مخالفت کرتے تھے اور باطنی جذبہ اور عشق ہی کو نروان تک پہنچنے کا ذریعہ قرار دیتے تھے۔ وحدت الوجود میں ضم ہونے کی لذت اپنشدوں نے لذت وصال سے مشابہ بتا کر عام لوگوں کے ذہن میں ایک تصور قائم کرنے کی کوشش کی تھی، برج بانی سدھوں نے لذت وصل کو بھی عبادت میں داخل کرلیا اور عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دے کر امرد پرستی اور عیاشی کو عبادت کی شکل دے دی، اسی طرح وجدان کی مستی کو شراب کے نشے سے تعبیر کر کے نشے کو بھی روحانیت کے اجزا میں شامل کرلیا۔ غرض اعصاب میں غیر معمولی تشنج اور جذبات میں تلاطم پیدا کرنے کی ساری صورتیں ان کے نزدیک مستحسن قرار پائیں۔

ان کے ساتھ ہی اپنی شکل کو بگاڑنا، کانوں کی لویں پھاڑنا، ناک اور کان میں بڑے بڑے سوراخ کرنا ان کی ریاضت کا ایک جزو قرار پایا۔ پنڈت رام چند شکل نے ہندی ادب کی تاریخ میں اس طبقے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"نروان کے تین ضروری عناصر قرار دیے ہیں۔ شونیہ، وگیان اور مہاسکھ

اپنشدوں میں نو برہما سے لذت وصال کا اندازہ کرانے کے لیے اس کیفیت کو
(جسمانی) وصل سے سوگنا لذت بخش بتایا گیا ہے مگر بجر بانی سادھوؤں نے
نروان کے سکھ کا روپ ہی جسمانی اتصال واختلاط کو قرار دیا۔ دیوی دیوتاؤں
کی مورتیاں انھی آسنوں میں بنائی گئیں۔ اونچی نیچی کئی ذاتوں کی عورتوں سے
وابستگی سدھوں کی ریاضت کے لیے ضروری قرار پائی اور ان کے گروہ میں
شامل ہونے کے لیے کسی نہ کسی عورت سے وابستگی یا سیوا حاصل ہونا لازمی
ٹھہرا اور اس عورت کو شکتی، یوگنی اور مہائندار کہا جاتا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں
کہ جس وقت مسلمان ہندوستان میں آئے (یہاں خاص طور پر بختیار خلجی کے
حملہ بہار کی طرف اشارہ ہے جس میں اس نے مٹھوں کو مسمار کر دیا تھا) اس
وقت ملک کے پورے علاقے میں بہار، بنگال اور اڑیسہ میں دھرم کے نام پر
بہت گندگی پھیلی ہوئی تھی۔" (ہندی ساہتیہ کا اتہاس ص 11)

ان سدھوں سے صوفیائے کرام کا سابقہ پڑا ہے اس کا ثبوت کئی تذکروں سے ملتا ہے۔ گورکھ ناتھ سے خود خواجہ معین الدین سے کئی مناظرے ہوئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی گندگیوں سے صوفی مشائخ کا دامن پاک رہا ہے، لیکن وحدت الوجود کے فلسفے کے علاوہ اور بھی بہت سی باتیں فکری طور پر مشترک ملتی ہے۔ خدا کی ذات میں مکمل ادغام، عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دینا، شراب کو شراب معرفت اور نشے کو عرفان کا مظہر بتانا، سماع اور وابستگی، جمال میں خدا کے جلوے دیکھنا اس اشتراک کی چند مثالیں ہیں۔ یہ کہنا البتہ دشوار ہے کہ آیا ان دونوں نے ایک دوسرے کے اثرات قبول کیے ہیں یا آزادانہ طور پر ان نظریات کو اختیار کیا ہے۔

یہاں صوفیوں کے مختلف گروہ اور ان کے نظریاتی اختلاف پر تفصیل سے بحث کرنے کا موقع نہیں ہے، عبداللہ بن حارث کا محاسبہ، ابوحمدان قصار کا قصاریہ، بایزید بسطامی کا طیفوریہ، ابوالحسن نوری کا نوریہ، لستریہ کا سبیلیہ، حکیم ترمذی کا حکیمیہ، ابوسعید کا خزاریہ، ابوعبداللہ خفیف کا خفیفیہ، ابوالعباس سیاری کا سیاریہ فرقہ عام طور پر مقبول مانے جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ مصر، ترکی، ایران اور ہندوستان میں صوفیوں کے ان گنت سلسلے فروعی اختلافات کے ساتھ قایم ہیں۔

مولویہ، نقشبندیہ، قادریہ، چشتیہ، نظامیہ ان میں سے صرف چند اہم نام ہیں۔ کشف المحجوب اور دمشق کے حلولیہ فرقہ کو (جو ایک طرح سے آواگون کا قائل ہے) اور فارس میں یمینی حلمان بغدادی کے سلسلے کو مردود صوفی سلسلوں میں شمار کیا گیا ہے۔ ان گروہوں میں اسلام کے شرعی مفہوم سے لے کر آریائی پیگنزم تک مختلف رجحانات ملتے ہیں۔

اگر ان مختلف عقائد و نظریات میں فکری وحدت کے نقوش تلاش کیے جائیں اور ان تعلیمات کا پتہ لگایا جائے جن کا اثر عوام الناس نے قبول کیا تو وحدت الوجود کا فلسفہ عشق حقیقی اور عشق مجازی کا تصور، غم پرستی اور نفس کشی، سماع اور رقص اور باطنیت چند بنیادی، ابواب قایم ہوتے ہیں اور ان سے پیدا شدہ انسان دوستی کا نظریہ تصوف کا لازمی آہنگ قرار پاتا ہے۔

سب سے پہلے باطنیت کے فلسفے کو لیجیے کتاب اللمع میں جو تصوف کی سب سے پہلی اہم تصنیف ہے صاف طور پر یہ الفاظ ملتے ہیں۔

> ''دنیا میں ہر موجود کا ایک پہلو ظاہری ہے اور ایک باطنی۔ چناں چہ قرآن کا بھی ایک ظاہر ہے اور ایک باطن، حدیث کا بھی ایک ظاہر ہے ایک باطن۔ کتاب اللہ وسنت رسول کے اسی باطنی پہلو کا نام طریقت ہے، طریقت کتاب اللہ اور سنت رسول سے الگ کوئی شے نہیں بلکہ انھیں کے مغز و باطن کا نام ہے۔'' (کتاب اللمع ص 25-24)

ظاہر ہے کہ اسلامی شریعت اور طریقت کو ہم آہنگ کرنے کی یہ واضح کوشش ہے، لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے آہستہ آہستہ ان کا باہمی تضاد اُبھرا، ساتویں صدی ہجری میں مشہور صوفی شاعر شیخ فریدالدین عطار کی منطق الطیر میں ایسی کئی حکایات ملتی ہیں جو سکہ بند تصور مذہب کی مخالف معلوم ہوتی ہیں۔ حضرت اقدس سے ایک ایسے مقبول بندے کے ذکر و عبادت پر صدائے لبیک پر صدائے لبیک چلی آ رہی ہے جو بُت کے آگے پرستش کر رہا ہے جب جبریل استفسار کرتے ہیں تو جواب ملتا ہے:

حق تعالی گفت ہست اودل سیاہ — زاں نمی دانم غلط کردست راہ
از نیازش خوش ہمی آید مرا — زیں نشاں دادن ہمی باید مرا
گرز عجلت رہ غلط کردہ سقط — منکہ میدانم نہ کردم رہ غلط

(ص97)

اسی طرح ملا عبدالرحمٰن جامی ''لوائح'' میں فلسفیانہ توجیہ قائم کرتے ہیں:

''یہ امر وجودی بجائے خود خیر محض ہے جس عمل میں شر و ذم کا پہلو نکلتا ہے وہ کسی فعل وجودی کا بجائے خود نتیجہ نہیں بلکہ اس اعتبار سے ہے کہ ایک فلاں امر وجودی نے دوسرے امر وجودی کو معدوم کر دیا۔''

ظاہر ہے کہ یہ نیکی و بدی کا نیا فلسفیانہ معیار قائم کرنے کی کوشش ہے گو اس کا جواز بھی قرآن مجید ہی سے ثابت کیا گیا ہے۔

تصوف کا فکری کارنامہ یہی ہے کہ اس نے جاگیردارانہ نظام کی بنیادی قدروں سے جن میں سکہ بند مذہب اور شریعت بھی کسی حد تک شامل تھے، الگ ہٹ کر جذبہ و فکر کے نئے راستے ڈھونڈھنے کی کوشش کی۔ صوفی اس نظام سے غیر مطمئن تھے۔ یہ بات ان کی غم پرستی کے علاوہ کی تعلیمات سے بھی ظاہر ہوتی ہے، خواجہ معین الدین چشتی اور پرتھوی راج کی چشمک کی روایت مشہور ہے۔ نظام الدین اولیا کا دہلی دربار سے اختلاف اور 'ہنوز دلی دور است' کا لطیفہ دہرانے کی ضرورت نہیں حتیٰ کہ مرزا مظہر جانِ جاناں اور خواجہ میر درد کے تعلقات بھی دربار سے خوشگوار نہیں رہے جس کے متعدد نظائر مولانا محمد حسین آزاد نے 'آب حیات' میں نقل کیے ہیں۔

اس کے برخلاف صوفیوں کی خانقاہیں عوام کا مرجع بنی رہیں حتیٰ کہ منصور سے لے کر سرمد تک صوفیوں کو سلطنت کے باغیوں کا مددگار کہا جاتا رہا۔ دارا شکوہ اور سرمد کی روایات ہنوز تازہ ہیں۔ اس سے یہ سمجھنا غلط ہے کہ صوفی سیاسی طور پر انقلابی شعور رکھتے تھے یا طبقہ وارانہ جدوجہد کی واضح صف بندی میں شامل ہو چکے تھے۔

مراد صرف یہ ہے کہ اس دور کے اقدار، اخلاق اور نظام سیاست سے صوفی کافی برگشتہ خاطر تھے اور اس سے الگ ہٹ کر کوئی راستہ تلاش کرنے کے حق میں تھے۔ وہ مائل بہ زوال قدروں کو رد کرنا چاہتے تھے اور ان کا حل بھی کافی حد تک منفی ہی تھا۔ بہرحال صوفی کی نظروں میں دنیا جاگیردارانہ نظام کے شکنجوں میں کسے ہوئے بے بس جسم کی طرح تھی۔

جاگیردارانہ قدروں اور نظام اخلاق کا ذکر آ گیا ہے تو مناسب ہوگا کہ صوفیوں کی نظریاتی بغاوت کا ایک خاکہ پیش کیا جائے۔ نظام اخلاق کو ڈھالنے میں، صدیوں تک اخلاقِ جلالی، اخلاق ناصری اور گلستان سعدی کا ہاتھ رہا ہے چوں کہ ان کی تعلیمات بڑی حد تک جاگیردارانہ قدروں کی پروردہ تھیں اس لیے یہ اس نظام کے ساتھ ساتھ کافی عرصے تک چلتی رہیں، یہ بتانا

ضروری ہے کہ خود سعدی بڑی حد تک تصوف کے قائل تھے لیکن ان کا تصوف عام اسلامی اصولوں کا پابند تھا۔

بہر حال اس دور کے نظام اخلاق کی ساری بنیادیں جاگیردارانہ ہیں۔ خاندان اس نظام کا ابتدائی جزو ہے۔ اور جس طرح دنیا کا انتظام خدائے تعالی، ملک کا انتظام ظل اللہ (بادشاہ) صوبے کا انتظام پاشا یا گورنر کرتا ہے اسی طرح خاندان کا انتظام اس کے بزرگ کو کرنا چاہیے اور خاندان کی وحدت کی اقتصادی فلاح و بہبود کی نگہداشت کرنی چاہیے۔ 'اقتصادی فلاح و بہبود' کی ترکیب آج شاید بہت محدود معنوں میں سمجھی جائے گی چوں کہ اس دور میں تعلیم کی طرح پیشے اور اعزاز بھی مخصوص خاندانوں اور طبقوں میں محدود تھے اور وراثت کے اعتبار سے پیشے اور اعزاز بھی تقسیم ہوتے تھے اس لیے خاندان کے سرغنے کی نوعیت کافی اہم قرار پائی۔ خاندان کے لڑکوں اور لڑکیوں کی شادی کے ساتھ ہی جہیز اور انتقالِ جائداد اور وراثت وغیرہ کے سوال وابستہ تھے، اس لیے خاندان کی اقتصادی خوش حالی کے پیش نظر یہ رشتے بھی خاندان کے بزرگ ہی کے زیر اقتدار قرار پائے۔

حیاتیاتی نقطۂ نظر سے تو یہ کام خود لڑکے اور لڑکی کا تھا کہ وہ مناسب سماجی رفاقت اور جنسی آسودگی کے مقاصد کی تکمیل کے لیے ردو اختیار کے طریقے سے اپنا رفیقِ حیات تلاش کرتے مگر چوں کہ شادی ایک اقتصادی ادارہ بھی بن چکی تھی اس لیے خاندان کے سرکردہ کے لیے یہ ضروری ٹھہرا کہ وہ نجیب اور متمول خاندان دیکھ کر اپنے خاندان والوں کی شادی کرے اور اگر اس کے انتخاب سے وہ آسودہ نہ ہوں تو سماجی رفاقت کے لیے امرا اور جنسی آسودگی کے لیے طوائف اور گھریلو کنیزوں کے ادارے قائم کر دیے گئے تھے جن سے پیدا شدہ اولاد وراثت کے حقدار نہیں تھی اور اس طرح یہ انتظام خاندان کے اقتصادی مستقبل میں خلل نہیں ڈالتا تھا۔

اس طرح روزگار کا تعین وراثت کے اختیار میں تھا اور انسان کی سماجی اور جذباتی زندگی جاگیردارانہ استبداد کی نذر ہو چکی تھی۔ صوفیوں نے روزگار اور ازدواج کے اس جبری شکنجے سے بغاوت کی اور پرانے نظام اقدار میں ایک بے جان مہرے کی طرح پڑے رہنے سے انکار کیا۔ اسی طرح رندی اور سرمستی کا تصور پیدا ہوا، حافظ کا یہ شعر محض مجہولیت کا پیدا کردہ نہیں۔

صلاح کار کجا و من خراب کجا ۔۔۔ ببیں تفاوت رہ از کجاست تا بکجا

بلکہ ایک اہم جذباتی تجربے کا مظہر ہے۔

روزگار کے جبری انتخاب کا جواب ترکِ دنیا کی شکل میں ظاہر ہوا اور جذباتی پابندی کا رد عمل عشق و رسوائی کے اعلان کی صورت میں۔

عشق و ہوس میں امتیاز کرنے کے باوجود صوفیا نے کبھی بھی عشق مجازی کو بالکل رد نہیں کیا ہے۔ ان کا قول تھا کہ عشق مجازی دل میں وہ اضطراب، لگن، سوز و گداز اور صفائی پیدا کرتا ہے جو عرفان یزدانی کے لیے ضروری ہے، بندوں سے جذباتی وابستگی نورِ معرفت بخشتی ہے۔ نظام الدین اولیاء اور خسرو کی وابستگی کی لاتعداد روایتیں مشہور ہیں۔ شیخ علی بن عثمان ہجویری بابا داتا گنج بخش جن کی تصنیف کشف المحجوب آج بھی تصوف کا اہم ترین صحیفہ بنی ہوئی ہے اعتراف کرتے ہیں:

''مجھ علی بن عثمان جلالی کو اللہ نے گیارہ سال تک تزویج کی مصیبت سے محفوظ رکھا اس کے بعد تقدیر الٰہی یہ ہوئی کہ میں آزمائش میں پڑوں چناں چہ بغیر شکل دیکھے محض دوسروں سے اوصاف سن کر میرا ظاہر و باطن اس میں گرفتار رہا۔ یہاں تک کہ قریب تھا کہ میرا دین تباہ ہوجائے کہ حق تعالیٰ نے کمال لطف و کرم سے میری دستگیری کی۔''

(کشف المحجوب ص285) (بحوالہ تصوف اور اسلام: مصنفہ عبدالماجد)

اسی طرح مرزا جان جاناں اور عبدالحیٔ تاباںؔ کی قلبی وابستگی افسانہ بنی ہوئی ہے۔ مقامات مظہری میں مرزا مظہر جان جاناں کے صاحبزادے اپنے والد کی زبانی بیان کرتے ہیں:

''می فرمودند کہ جاذبۂ محبت من آں قدر رسا بود کہ عوارض جسمانی شاہداں بر طبیعت من ظاہر میشود، یک بار جوانے کہ منظور نظر بود تپ کرد مرا نیز تپ عارض شد۔ وے دوا خورد واثرِ دوا در من پدید آید۔'' (ص16)

(بحوالہ آب حیات کا تنقیدی مطالہ مصنفہ سید مسعود حسن رضوی)

انھیں مرزا جان جاناں کے والد محترم مرزا جان لڑکے کو وصیت کرتے ہیں:

''ہر کہ دلش عشق برشتہ نمی شود، و خاشاک طبیعت او سوختہ و پاک نمی گردد زمین طبیعت او صلاحیتِ تخم محبت الٰہی ندارد۔ زیرا کہ عشق مجازی زینہ عشق حقیقی است پس مادامے کہ رشتۂ عشق مجازی طوق گلو کردند (خود را) در کوچۂ بازار رسوا دخوار نہ سازید روح فقیر از شما راضی نخواہد شد۔''

(معمولات مظہری ص 11، بحوالہ ایضا)

قلبی وابستگی صوفیا کے فلسفۂ حیات میں خاص اہمیت رکھتی ہے۔ انھوں نے اسے عشق قرار دیا اور ہوس سے ممتاز اور الگ جذبہ بتایا۔ ہوس جسمانی اور مادی ضروریات کے حصول کو پیش نظر رکھتی ہے، لیکن عشق محبوب سے اس درجہ لگاؤ قائم کرلیتا ہے کہ اپنی ساری خواہشات، حتی کہ اپنی شخصیت کو بھی محبوب کی مرضی کے تابع کر دیتا ہے۔ یہ گو تہذیب نفس کی پہلی منزل اور غم اس کا حاصل ہے۔ جو غم کا جس درجہ خوگر ہوتا ہے اور ذاتی آرزو پرستی اور نفس کشی پر جتنا قادر ہوتا ہے اتنا ہی اسے عروج وادراک کی منزلوں سے آگہی ملتی ہے۔

غم کا یہ تصور مجہول اور منفی نہیں کہیں کہیں اثباتی شکل بھی اختیار کرلیتا ہے اور اس کے سلسلے غم کائنات سے جا ملتے ہیں، غم گویا آرزوؤں کا حاصل ہے کیوں کہ تہذیب نفس کا لازمی نتیجہ ذاتی مسرت اور انفرادتی خواہشات کو کچل ڈالنا ہے، لہٰذا اس سے پیدا شدہ غم خود نفس اور آرزو مندی کا ماحصل ٹھہرا، یہ زندگی سوائے آرزو کے اور کیا ہے؟ لہٰذا غم حاصل حیات قرار پاتا ہے۔

اس غم حیات میں ہم سب برابر کے شریک ہیں یہیں سے انسانی برادری کا مفہوم اور انسان دوستی کا تصوف پیدا ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ دکھ درد، رقت وگریہ، درد والم صوفیا کے بہتر مشاغل رہے ہیں، ان کی خانقاہیں ہمیشہ مرجع خلائق رہی ہیں اور انھوں نے بادشاہ وقت کی دریوزہ گری کرنے سے بہت کچھ احتراز کیا ہے۔ یہاں سے لوگ اپنی مرادیں حاصل کرتے خیرات لیتے، حتی کہ بیماری سے شفا پانے کے لیے رجوع کیا کرتے تھے۔

یہاں تصوف کے نظریاتی شعور پر بحث کرنے کا موقع نہیں ہے ورنہ اس کی انسان دوستی اور وحدت الوجود کے عقائد کی فلسفیانہ بنیادوں کا جائزہ لیا جاتا۔ ان کے طریق کار کے بارے میں اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ وعظ و جبر کے بجائے محبت اور تلقین ان کی تبلیغ کے ذرائع تھے۔ مذہب کے مدعیوں کی طرح صوفیوں نے انسانوں کو ایک مذہب اور دوسرے مذہب کی صفوں میں تقسیم نہیں کیا بلکہ اکثر انھیں ایک وحدت تسلیم کیا ہے۔ ظاہری رسوم کے فرق کو نظر انداز کیا ہے اور جتھہ بندی کے بجائے ہمہ گیر انسان دوستی کی نظیریں قائم کی ہیں یہی وجہ ہے کہ آج بھی نظام الدین اولیا اور خواجہ معین الدین چشتی کی درگاہیں دوسرے مذاہب کے ماننے والوں میں بھی مقبول ہیں۔

صوفیوں کے نزدیک ساری دنیا حسن کامل یا ذات مطلق کی پرچھائیں کے سوا اور کچھ نہیں، اس کے تمام تر اجزا کم وبیش ان کو عزیز ہیں۔ دنیا محبوب حقیقی کا پرتو ہے اور انسان کا

اعلیٰ ترین آدرش یہی ہوسکتا ہے کہ وہ اس نور کا عرفان حاصل کرے اس لیے صوفیا مذہبی رسوم کی پابندی سے زیادہ تزکیۂ نفس اور عرفان ذات کی تبلیغ کرتے ہیں ان کے نزدیک رموز عرفان صرف باطنی کشف و وجدان کے ذریعہ حاصل ہوسکتے تھے اور اس کے ذریعہ پیرو مرشد کی رہنمائی، عشق مجازی سے دل میں گداز ہونا اور معرفت کی مختلف منزلیں طے کرنا ضروری تھا۔

اس پس منظر میں غور کیجیے تو اردو شاعری کا فکری ذخیرہ تصوف کی روشنی میں واضح ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ خرد کا مذاق اڑانا، جذب و جنون اور رسوائی سے محبت کرنا اور اس کی دوسری باتوں کا سبب سمجھ میں آنے لگتا ہے۔ بقول حاتم:

اے خرد والو مبارک ہو تمھیں فرزانگی

ہم ہوں اور وحشت ہو اور صحرا ہو اور دیوانگی

اسی طرح عشق کے ساتھ غم کا لازمی عنصر ملا اور ناصح کا مذاق اڑانا، کفر سے تعلق، اسلام سے بیزاری، انسان دوستی کا لہجہ، شراب و مستی کے تذکرے اسی فکری پس منظر کا جزو معلوم ہونے لگتے ہیں اور جاگیردارانہ دور کی سکہ بند قدروں کے خلاف بغاوت کا مظہر معلوم ہوتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے سامنے نئی قدروں کے خاکے واضح نہیں تھے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ بعد میں تصوف اور شاعری میں یہ قدریں محض روایتی اصطلاحیں بن کر انحطاط کا شکار ہوگئیں، مگر اپنی ابتدائی شکل میں یہ صحت مند قدروں کی تلاش اور مذہب و ریاست کی اجارہ داری کے خلاف تحریک تھی، اس بات کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ ہر عہد کے تصوف میں دو واضح رجحانات ملتے رہے ہیں۔ ایک اسلامی شریعت کا تابع ہے اور دوسرا اسلامی شریعت سے سرتابی کا قائل ہے یہاں صرف دوسرے رجحان سے بحث کی گئی ہے۔

ہندوستان میں تصوف کے اثرات کا مطالعہ تفصیل طلب موضوع ہے لیکن اس کا ہلکا سا خاکہ سامنے رکھے بغیر اردو شاعری کے متصوفانہ رشتوں کو اچھی طرح سمجھنا دشوار ہوگا۔ مولانا عبدالحق کے رسالے ''اردو کی نشو ونما میں صوفیائے کرام کا کام'' سے اردو ادب و زبان کی ترویج میں صوفیا کی خدمات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ داتا گنج بخش، نظام الدین اولیا، امیر خسرو، خواجہ معین الدین چشتی، مخدوم اشرف جہانگیر اور خواجہ گیسودراز اور دوسرے بزرگ تبلیغ اور محبت کا عالمگیر پیغام لے کر ہندوستان کے کونے کونے میں پھیل گئے۔

اس عہد میں بجربانی سدھوں کی تحریک موجود تھی اور اپنے انحطاطی دور میں داخل ہوچکی

صوفیا کے معمر کے عام طور پر ہوتے رہتے تھے پھر فارسی ادبیات کے اثر سے صوفی تعلیمات عام ہو رہی تھی، اس کے کچھ عرصے بعد قطبن، منجھن، کبیر اور سید محمد جائسی کی تصانیف کا پتہ چلتا ہے اور ہندی ادبیات میں بھگتی کی تحریک شروع ہوتی ہے۔

بھگتی تحریک کی پریم مارگی شاکھا (جس کے امام سید محمد جائسی ہیں) میں صوفی اثرات صاف طور پر جھلکتے ہیں۔ اودھی میں اپنی مشہور منظوم داستان ''پدماوت'' میں جائسی نے تمثیلی انداز میں صوفی تعلیمات کا لب لباب پیش کیا ہے، پدمنی گویا عرفان یزدانی کی مظہر ہے، علاؤالدین نفس ہے۔ قلعہ جسم ہے اس طرح ایک سچے صوفی کے انداز میں جائسی تزکیۂ نفس اور عرفان ذات کی تلقین کرتے ہیں۔ کبیر کا انداز ذرا مختلف ہے لیکن ان کی فکر میں بھی تصوف کے واضح اثرات تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

اکبر کے عہد میں سلیم چشتی اور دوسرے صوفیا کا تذکرہ ملتا ہے۔ یہ بالکل غیر مناسب نہ ہوگا اگر اکبر کے نورتنوں میں صوفی اثرات کی تلاش کی جائے۔ ابوالفصل، فیضی، شاہ مبارک اور دربار اکبری کے دوسرے اکابرین نے صوفیوں کی طرح مذہب کے رسمی اور ظاہری شعائر کو رد کر کے اصل روحانیت تک پہنچنے کا درس دیا اور ان کی فکر کا صوفیا سے متاثر ہونا حیرت کی بات نہیں۔

جہانگیر کے عہد میں وہ خط امتیاز جو صوفی اور مولوی کے درمیان بڑھتا جارہا تھا، ایک واضح شکل اختیار کرنے لگا۔ مجدد الف ثانی نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر، ویدانت، آتش پرستی اور دوسرے غیر مسلم اثرات سے پاک کرنے کی آواز بلند کی، مجدد کی تطہیر کی کوشش سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت ہندوستان میں صوفیا کا ادارہ اسلام کے مذہبی ادارے سے بہت کچھ منفرد اور متصادم ہوگیا تھا۔

دکن میں ملا وجہی کی ''سب رس'' اور دوسری صوفی تمثیلوں کا نام بھی قابل ذکر ہے، جنھوں نے کسی حد تک جائسی کے تمثیلی پیرائے کو تصوف کے فلسفے کی ترویج کے لیے اختیار کیا۔

اورنگ زیب کے عہد میں شریعت اور طریقت کی جنگ بہت واضح ہو کر سامنے آگئی تھی۔ داراشکوہ نے تصوف اور ویدانت میں اقدار مشترک کی تلاش کی کوشش کی تھی اور اس لحاظ سے سفینۃ الاولیاء اور مجمع البحرین انقلابی صحیفے کہے جاسکتے ہیں، کیوں کہ وہ مذاہب کے ظاہری تفرقوں اور شعائر و رسوم کے اختلافات سے بلند ہو کر فکری اور روحانی ہم آہنگی تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اورنگ زیب کے عہد میں سرمدؔ کی شہادت، شریعت اور طریقت کی آویزش کا نمائندہ ورثہ ہے۔ سرمد پر بہت کچھ اس قسم کے الزامات عائد کیے گئے ہیں جن کا تذکرہ منصور حلاج کے سلسلے میں آچکا ہے، انھیں بھی غیر اسلامی تعلیمات کی ترویج، سیاسی منافرت، اور باغیانہ خیالات کی اشاعت اور شرک و کفر کے کلمات کی پاداش میں دار پر کھینچا گیا۔

مغلیہ سلطنت کے انحطاطی دور میں شریعت اور طریقت کی یہ آویزش شاہ ولی اللہ اور شاہ عبدالعزیز کی تصانیف میں اور زیادہ واضح ہوجاتی ہے اسی دور میں ولی کا دیوان دہلی آتا ہے اور اگر خود ولؔی کے دہلی آنے اور سعد اللہ گلشن سے جو صوفی بزرگ تھے ملنے کی روایت صحیح ہے تو ان کی ہی نصیحت بہت اہم ہے کہ وہ تمام مضامین جو فارسی میں بیکار پڑے ہوئے ہیں انھیں ریختہ کی شاعری میں منتقل ہونا چاہیے۔

انحطاطی دور کی دہلی قوالیوں، عرسوں کی مجالسِ رنگیں کا شہر تھا۔ سرمدؔ شہید، چراغ دہلی، خواجہ سماء الدین اور دوسرے بزرگوں کے مزار مرجع عوام بنے ہوئے تھے اس کے علاوہ میرزا مظہر جان جاناں اور خواجہ میر دردؔ کی صحبتیں بڑی بابرکت اور احترام کی مستحق سمجھی جاتی تھیں۔ صوفی ہونا فیشن میں داخل ہوگیا تھا اور تصوف سے اور اس کی تعلیمات سے واقفیت تہذیب اور علم کی نشانی سمجھی جاتی تھی۔

صوفیوں کی یہ خانقاہیں کس طرح تہذیبی زندگی کا مرکز بن گئی تھیں اس کا اندازہ آب حیات کے اس لطیفے سے لگایا جاسکتا ہے جو خواجہ میر دردؔ کے سلسلے میں مولانا محمد حسین آزاد نے نقل کیا ہے۔

> ''موسیقی میں اچھی دستگاہ تھی، بڑے بڑے باکمال گویے اپنی چیزیں بنظر اصلاح لاکر سنایا کرتے تھے... معمول تھا کہ ہر مہینے کی دوسری اور چوبیسویں تاریخ کو شہر کے بڑے بڑے کلاون، ڈوم، گویے اور صاحب کمال اہلِ ذوق جمع ہوتے تھے اور معرفت کی چیزیں بجاتے تھے۔
>
> مولوی شاہ عبدالعزیز کا گھرانہ اور یہ خاندان ایک محلے میں رہتے تھے۔ ان کے والد مرحوم کے زمانے میں شاہ صاحب عالم طفولیت میں تھے۔ ایک دن اس جلسے میں چلے گئے اور خواجہ صاحب کے پاس جا بیٹھے، ان کی مریدوں میں بہت سے کنچنیاں بھی تھیں اور... رخصت ہوا چاہتی تھیں باوجودیکہ مولوی صاحب

بچے تھے مگران کا تبسم اور طنزیہ نظر دیکھ کر خواجہ صاحب کے اعتراض کو پا گئے اور کہا کہ ''فقیر کے نزدیک تو یہ سب ماں بہنیں ہیں۔'

مولوی صاحب نے کہا کہ ماں بہنوں کو عوام الناس میں لے کر بیٹھنا کیا مناسب ہے۔'' (آب حیات ص187)

اس واقعہ سے شریعت اور طریقت کے باہمی تعلقات ہی پر روشنی نہیں پڑتی بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح صوفیوں کی خانقاہیں جملہ فنون کی مرکز بنی ہوئی تھیں۔ یہی قوال شاعروں کے کلام کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جاتے تھے اور انھیں کی دادِ سخن سے شعرا کو شہرت اور کمال کی سندیں ملتی تھیں چنانچہ ولی اور میر کا کلام ایک شہر سے دوسرے شہر تک سوغات کے طور پر جاتا تھا۔

اس مختصر سے خاکے سے اتنا اندازہ ضرور ہوسکتا ہے کہ تصوف نے اردو شاعری کا ذہنی پس منظر بنانے میں کافی اہم حصہ لیا ہے اور تصوف کی اصطلاحیں، اس کی قدریں اور تصورات بڑی تیزی سے اردو شاعری میں منتقل ہونے لگے، حتی کہ وہ لوگ بھی جو صوفی نہیں تھے تصوف کو ''برائے شعر گفتن خوب است'' کہہ کر اختیار کرنے لگے، اس طرح کلاسیکی ادب کے مطالعہ اور اس کے سماجی رخ کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس انقلابی فریضے کو بھی سامنے رکھا جائے جو سماج کو سکہ بندی سے بچانے میں تصوف اور اس کی اصطلاحوں نے ادا کیا ہے۔

تصوف کے مطالعے اور اردو ادب پر اس کے اثرات کے بارے میں صحیح نقطۂ نظر کیا ہوسکتا ہے؟ کیا تصوف کو محض نفی خودی، اوہام پرستی اور انحطاط پذیری کا فلسفہ کہہ کر رد کرنا مناسب ہوگا اس میں شک نہیں کہ تصوف اپنی ابتدائی شکل میں اسلامی شریعت سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتا، لیکن جب اس نے ایک منفرد اور امتیازی نظام کی شکل اختیار کی اور اس وقت اس کی اصل روح احتجاجی تھی خودانکاری اور مجہولیت تھی وہ شریعت اور ریاست کے جبر کے خلاف آواز اٹھاتا ہے، جبر اور جاگیردارانہ قدروں کے شکنجے کو توڑنے کے لیے وہ رندی اور ''بخاک و خوں غلطیدن'' کا سبق دیتا ہے اور ایک حوصلہ بخش اور انقلابی عمل بن کر سامنے آتا ہے۔

اردو شاعری پر اس کے اثرات سے بحث کرتے ہوئے عوام پر تصوف کے اثرات پر زیادہ توجہ کرنے کی ضرورت ہے۔ عوام نے تصوف کو شریعت سے الگ نظام مانا ہے جہاں مولوی سے

گھبرائے ہیں وہاں وہ صوفی کے ساتھ دل کا درد بانٹنے کے لیے پہنچے ہیں۔ وحدت الوجود کی تعلیمات نے رواداری اور ہمہ گیر نقطۂ نظر کو رواج دیا اور عرفان عشق کے تصور نے مجازی اور حقیقی عشق اور انسان دوستی کو ہماری فکر کا محور بنا دیا۔

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ صوفیوں کا ادارہ اپنے انحطاطی دور میں مختلف قسم کی خرابیوں کی آماجگاہ بن کر رہ گیا۔ تصوف بھی بہت کچھ ظاہر پرستی میں گرفتار ہو چکا تھا، مزار پرستی، سماع پرستی، تعویذ، گنڈے، نذر و نیاز اور توہمات نے تصوف کی باطنیت، روحانی آہنگ اور تزکیۂ نفس کی تعلیمات کو نچلی سطح پر لا ڈالا اور یہ ایک مریضانہ، منفی اور مجہولیت پسند تحریک بن کر رہ گئی۔

لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود تصوف کی حیات آفریں روایات کو فراموش نہ کرنا چاہیے جو تحریک مادی آسودگی کو ٹھکرا کر نفس کشی اور ریاضت کی تعلیم دے، درباروں کے تعیش کے برخلاف عوام کے دکھ درد سے رشتے جوڑے، عیش و نشاط کی جگہ خراب رہنے اور قربانی کرنے کا حوصلہ بخشے وہ محض انحطاطی نہیں ہوسکتی۔

جس تصوف نے ہماری شاعری کی تشکیل کی ہے اس کی روح سماجی احتجاج ہے۔ جس وقت تک اس سماجی احتجاج کے آہنگ کی پردہ دری نہ کی جائے اس وقت تک ہماری غزل کی اصطلاحات اور ہماری کلاسیکی ادب کی صحیح نظریاتی سمت متعین کرنے میں خاطر خواہ کامیابی نہ ہو سکے گی۔

اردو شاعری پر تصوف کے چار واضح اثرات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے پہلے یہ کہ صوفیا نے اردو زبان کی ترویج و اشاعت میں کوشش کی، چوں کہ ان کو اپنی بات عوام تک پہنچانا منظور تھی اور وہ ایسی زبان میں اپنی تعلیمات پیش کرنا چاہتے تھے جو عوام سمجھ سکیں لہٰذا انھوں نے ایسی زبان کو بول چال کی زبان بھی بنایا اور اس کے فروغ کی کوشش میں عملی طور پر شرکت کی۔ بابا فرید گنج شکر اور حضرت شاہ عالم کے متعدد جملے اس کے شاہد ہیں۔

دوسرے یہ کہ صوفیا نے اپنی تعلیمات کو رسائل اور تصانیف نثر و نظم کی شکل میں اردو ادب کے ابتدائی نمونے فراہم کیے۔ مقبول دھنوں اور طرزوں میں شاعری کی۔ چکی نامے اور شکار نامے تصنیف کیے اور اپنی تعلیمات اور بنیادی تصورات کو ان ادبی تصانیف کے ذریعے مقبولیت اور ادبی رنگ روپ دے دیا۔

تیسرے یہ کہ صوفیا کے زیر اثر آزاد خیالی، وسیع المشربی کی روایات اردو غزل میں عام

ہوئیں، دنیوی کامرانی کی جگہ قلندری اور آزاد مشربی کو بہتر سمجھا گیا اور مفلسی اور ناداری سے رشتہ جوڑا گیا، دربار کی جگہ عوام سے قربت کو خدا سے قربت کا وسیلہ سمجھا گیا اور اہل ثروت اور ان کے ساتھی مفتی اور محتسب کا مذاق اڑانا گویا غزل کی روایت میں شامل ہوگیا۔

چوتھے وہ علامتیں جو صوفیا نے معرفت کی منازل و مراحل کے اظہار کے لیے وضع کی تھیں اردو غزل میں صوفی اور غیر صوفی سبھی شعرا استعمال کرنے لگے، اور یہ لفظیات، استعارے اور علامتیں گویا غزل کی لازمی جز بن گئیں۔ ان علامتوں میں اکثر ایسی تھیں جن سے زاہد اور متشرع حضرات بھڑکتے تھے مگر ان میں عوام کی دل بستگی کا سامان موجود تھا، مثلاً شراب، ساغر، مینا یا پھر زلف و رخ اور محبوب کی آرایش یا اس کی ادا و ناز کا بیان، مگر ان علامتوں کو بڑی تہہ داری، بلاغت اور جامعیت کے ساتھ برتا گیا اور غیر صوفی شاعروں نے بھی انھی کے پیرایے میں زندگی کی مختلف کیفیات و رموز کو بیان کیا۔

پھر تصوف سے اردو شاعری نے عشق کا سبق بھی سیکھا جو محض ہوس نہیں تھا بلکہ ایثار اور خود فراموشی کا درس اولیں تھا، جو ذات کی تسخیر کا عمل تھی۔ ایسا عمل جو صحیح علم و عرفان کی طرف رہبری کرسکتا ہے اس لحاظ سے تصوف نے اردو شاعری کے لیے فکری سطح پر مدنی مرکزیت کی وہ بنیاد فراہم کردی جس پر ہندوستانی اور مغربی اور وسط ایشیائی معاشرے اور افکار و اقدار اشتراک تلاش کرسکتے تھے اور نئی تہذیب کا فکری جواز پاسکتے تھے۔

○

(دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر (عہد میر تک)، مصنف: محمد حسن، ناشر: ادارہ تصنیف ڈی 7)

جمالیاتی تنقید

نفسیاتی تنقید ایک طریق کار کا نام ہے، نفسیات ایک تجرباتی سائنس ہے اور وہ نفسی عوامل اور کیفیات کے تجزیے کی مدد سے آرٹ اور ادب کی تخلیق کے عمل، پھر اس کی تفہیم، ترجمانی اور تنقید کے اصول سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ جمالیات ایک معیاری سائنس (normative science) ہے جو منطق اور اخلاقیات کی طرح اقدار سے بحث کرتی ہے۔ اس لیے جمالیاتی اور نفسیاتی تنقید کے طریقوں میں ایک بنیادی فرق تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ نفسیاتی تنقید میں طریقہ اہم ہے اور جمالیاتی تنقید میں اقدار کا مسئلہ اہمیت رکھتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ جمالیات کا نفسیاتی مطالعہ بھی اپنی جگہ اہم ہے اور حسن کے تصور کو سمجھنے میں کافی مدد دیتا ہے۔ حسن محض احساس ہے یا اس کا تعلق خواہش سے ہے؟ حسن معروضی حقیقت ہے یا صرف موضوعی، شخصی اور نفسی کیفیت؟ حسن کا احساس ہر شخص میں الگ الگ سطحوں پر کیوں ملتا ہے؟ فن کار کا عمل حسن کا فریب ہے تو یہ حسن کاری کس نوعیت کی ہے؟ ناظر یا سامع یا قاری جب کسی فن پارے کے حسن کو محسوس کرتا ہے تو کیا اس کی ذہنی اور نفسی کیفیت وہی ہوتی ہے جو تخلیق کے وقت فن کار پر طاری تھی؟ یا دونوں کے معیار اور سطح میں اختلاف ہے؟ یہ اور اس طرح کے دوسرے بہت سے سوالات جمالیاتی تنقید کو بھی نفسیات سے مدد لینے پر مجبور کر دیتے ہیں کیونکہ حسن کو سمجھنے اور اس کی اقدار کو متعین کرنے کے لیے نفسی اعمال و کیفیات سے قطع نظر کرنا ممکن نہیں ہے۔

اقدار کی بحث جب پہلے پہل انیسویں صدی کی آخری دہائی میں چھڑی تو سب سے اہم سوال یہ سامنے آیا کہ قدر کا تعین خواہش سے ہوتا ہے یا احساس سے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اقدار کا مسئلہ اس سے پہلے زیر بحث آیا ہی نہیں تھا۔ معاشی سماجی، اخلاقی اور جمالیاتی اقدار کی بحث بہت پرانی بھی ہے اور طویل بھی۔ لیکن اس وقت معاشیات کے اثر سے پہلی بار اس

اصطلاح کے معانی، حدود اور تلازمے دریافت کرنے کی کوشش کی گئی۔ یہ بحث الکسی لیس مینا نگ (Alexius Meinong) اور کرسچین اہرن فلس (Christian Ehrenfels) کے درمیان چھڑی۔ مینا نگ نے قدر کو احساس کا تابع قرار دیا اور اہرن فلس نے خواہش کا۔ دونوں اس پر متفق تھے کہ قدر کسی نہ کسی معروض سے متعلق ہوتی ہے۔ لیکن اختلاف اس پر تھا کہ کوئی معروض قابل قدر کب ہوتا ہے۔ جب کوئی شخص اس کی خواہش کرے یا اس وقت جب یہ احساس ہو کہ کوئی معروض لذت بخش ہے اور اس کے حصول سے مسرت حاصل ہوگی۔ اس اختلاف میں بھی اتفاق کا ایک پہلو یہ تھا کہ دونوں نے معروض کے ساتھ ساتھ موضوع کو بھی قدر کے تعین میں ایک فرق مانا۔ اس طرح قدر معروض ہونے کے ساتھ ساتھ اضافی بھی ہوگئی۔ لذت پرست فلسفیوں کی نظر میں اور خاص طور پر افادیت (utilitarianism) کے مبلغین کے یہاں کسی چیز کی قدر اسی سے متعین ہوتی ہے کہ اس کی خواہش کی جائے۔ کوئی بھی چیز اس لیے نہیں چاہی جاتی کہ وہ بذاتِ خود قابل قدر ہے۔ امریکی فلسفی اربن (Urban) نے قدر کے تعلق سے معنی اور قیاس کے بنیادی سوالات اٹھائے۔ خود معروض کیا ہے؟ اور موضوع جو اس کی قدر متعین کر رہا ہے اس کا قیاس (judgement) کس چیز پر مبنی ہے؟ کس معروض کی قدر کس حد تک اس کی اپنی ماہیت پر مبنی ہے اور کس حد تک قیاس کرنے والے پر؟ اقدار کے تعین کا کیا اصول ہے؟ قدر پر حکم لگانا کسی معروض کے وجود اور ماہیت پر حکم لگانے کے مترادف ہے یا یہ بالکل ہی علاحدہ مسئلہ ہے؟ قدر کے قیاس کو اس وقت کیا سمجھا جائے جب کہ معروض کا زمانی و مکانی وجود نہ ہو؟ غیر مادی اشیا یعنی تصورات، احساسات اور جذبات وتعقلات کی قدر کا تعین کیسے ہو؟ کیا کچھ آفاقی اور ابدی قدریں بھی ہیں یا تمام قدریں اضافی ہیں؟

اقدار کے مسائل کی اس بحث کا حوالہ اس لیے دیا گیا ہے کہ جمالیاتی تنقید کے اصولوں پر گفتگو کرنے کے لیے ان سوالات کی اہمیت کو سمجھنا ضروری ہے۔ جمالیاتی تنقید حسن کا ایک مخصوص تصور رکھتی ہے اور ادب کا ایک خاص معیار اسی تصور اور معیار کی مدد سے وہ فن پاروں کو جانچتی پرکھتی اور ان کی قدر و قیمت پر حکم لگاتی ہے۔ لیکن خود جمالیاتی میں حسن کا تصور ہمیشہ بدلتا رہا ہے۔ بہت کم فلسفی اور ادیب کسی ایک تصور پر متفق رہے ہیں۔ وہ ادیب بھی جو جمالیاتیت (astheticism) کو مانتے ہیں کئی مسائل میں ایک دوسرے سے اختلاف رکھتے ہیں۔ ہر ایک مفکر سماج، اخلاق اور مابعدالطبیعیات کے الگ الگ نظریوں سے تعلق رکھتا ہے۔ اس پیچیدہ

صورتِ حال سے عہدہ برآ ہونے کے لیے پہلے چند مسائل اور ان کے حدود کا تعین کر لیا جائے تو سہولت ہوگی۔

جمالیات کیا ہے اور اس کے مسائل کی نوعیت کیا ہے؟ جمالیات اور ادب کا کیا رشتہ ہے؟ اس سوال سے دو ضمنی سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ جمالیات نے ادب کی تنقید کو کس طرح متاثر کیا ہے اور ادب کی اعلیٰ تخلیقات نے جمالیات کی قدروں کی صداقت اور اہمیت کو متعین کرنے میں کتنی مدد دی ہے؟ پھر یہ سوال ہے کہ جس مکتب خیال کو جمالیاتی تنقید کہا جاتا ہے، اس کی ابتدا کیوں کر ہوئی ادب کی تخلیق و تنقید پر اس نے کیا اثرات چھوڑے، آرٹ کی بعض جدید تحریکوں کی جمالیاتی بنیاد میں جو نظریے کام کر رہے ہیں انھوں نے ادبی تنقید کو کس حد تک متاثر کیا؟ آخر میں دو سوال اور پیدا ہوتے ہیں، اردو میں جمالیاتی تنقید کا سراغ کب سے ملتا ہے اور اسے کن نقادوں نے فروغ دیا ہے؟ جمالیاتی تنقید کسی ادب پارے کے ساتھ پورا انصاف کر سکتی ہے یا نہیں؟

اب اس بحث کو ان ہی سوالات کی بنیاد پر اور ان ہی کے حدود میں رہتے ہوئے آگے بڑھایا جائے گا۔ جمالیات یونانی کی جس اصطلاح سے مشتق ہے اس کے لغوی معنی ہیں ادراک کرنا، یعنی ہر وہ چیز جس کا حواس سے ادراک ہو جمالیات کے دائرے میں آتی ہے۔ قدیم زمانے میں فلسفہ ہی وہ علم تھا جو علم کی وحدت کو ظاہر کرتا تھا، اسی لیے اسے ام العلوم بھی کہا جاتا ہے۔ آج کے تمام طبعی، حیاتیاتی، سماجی اور انسانی علوم اسی ایک دائرے میں شامل تھے۔ علم کی تین بنیادی شاخیں تھیں، فلسفہ، مذہب اور فنونِ لطیفہ۔ ان سب کی غرض و غایت ایک تھی یعنی صداقت کی جستجو اور دریافت، صداقت کے معنی تھے کائنات اور اس کے مظاہر میں پوشیدہ حقیقتوں اور ان کے معانی کا تعین خیر، حسن اور صداقت تینوں ایک ہی اصل کی تین شاخیں تھیں یا ایک ہی حقیقت کے تین الگ الگ نام مذہب، فلسفہ اور فنونِ لطیفہ اسی حقیقت کے متلاشی تھے۔ جمالیات اپنے مخصوص معنوں میں فلسفے کی ایک ایسی شاخ ہے جو معیاری سائنس (normative science) کہلاتی ہے۔ یہ حسن کی اقدار اور اس کی ماہیت سے بحث کرتی ہے۔ ہر معیاری سائنس اپنا تعلق عمل کے میدان میں ایک فن سے رکھتی ہے۔ جیسے اخلاقیات اور منطق معیاری سائنس بھی ہیں اور ان کا عملی تعلق کلام اور استدلال اور کردار کے فن سے ہے، اسی طرح جمالیات کا عملی تعلق فنونِ لطیفہ سے ہے۔ اسی لیے جمالیات کو فنونِ لطیفہ کا فلسفہ بھی کہا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں

جمالیات فلسفۂ ادب ہے۔ اسی طرح جمالیات اور ادب کا رشتہ بہت قریبی ہو جاتا ہے۔ جمالیات نے ہر زمانے میں اپنے معاصر ادب سے اثر بھی قبول کیا اور ساتھ ہی ادب کے اقدار کے تعین میں بھی اہم حصہ لیا ہے۔ اس بحث میں اس بات کا موقعہ ہے نہ اتنا وقت کہ حسن کے بدلتے ہوئے معیاروں کا تفصیلی جائزہ لیا جائے۔ میں سرسری طور پر حسن اور فنون لطیفہ کے ان اہم نظریات کی نشاندہی کرنے پر اکتفا کرنا چاہتا ہوں جن کا ذکر جمالیاتی تنقید کے اصولوں کے سمجھنے میں ناگزیر ہے۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، ابتدا میں علم ایک وحدت تھا۔ مذہب اور فنون لطیفہ بھی فلسفے کے دائرے سے خارج نہ سمجھے جاتے تھے۔ سقراط کے یہاں حسن خیر ہے اور خیر صداقت، یا لفظوں کی ترتیب بدل دیجیے پھر بھی بنیادی حقیقت ایک ہی رہے گی۔ اس تثلیث میں حسن، خیر اور صداقت بن کر افادی حیثیت سے سامنے آتا ہے کیونکہ خیر اور صداقت کی افادی حیثیت ہمیشہ مسلمہ رہی ہے، سقراط کے نزدیک حسن، خیر اور صداقت سے علاحدہ رہ کر کوئی معنی نہیں رکھتا، افلاطون کے نظریۂ اعیان (idealism) کی رو سے اصل حقیقت اعیان ہیں۔ خارجی کائنات اس کی پرچھائیں ہے۔ فنونِ لطیفہ اصل کی نقل نہیں اتارتے بلکہ اس پرچھائیں کی عکاسی کرتے ہیں۔ یعنی یہ نقل کی نقل ہیں۔ ان کا تعلق حس سے ہے حسی لذت غیر اخلاقی ہے۔ فنون لطیفہ حسی لذت فراہم کرتے ہیں۔ اس لیے یہ غیر اخلاقی ہیں۔ اسی بنیادی پر افلاطون نے اپنی خیالی جمہوریہ سے شاعر کو جلاوطن کر دیا تھا۔ ارسطو کا نظریہ جمال دراصل نظریۂ شاعری ہے۔ اس نے شاعری کو نقل تو کہا مگر اس کی اہمیت کو یہ کہہ کر تسلیم کیا کہ یہ نقل اصل پر اضافہ ہے۔ کائنات بے ترتیب، بے ہنگم اور نامکمل ہے۔ شاعری اسے حسن، ترتیب، تنظیم اور تکمیل عطا کرتی ہے۔ ٹریجڈی تقدیر اور انسان کے تصادم کو پیش کر کے انشراح صدر بھی کرتی ہے اور تزکیہ نفس (catharsis) بھی۔ افلاطون نے جمالیات کی ابتدا کرتے ہوئے بھی فنون لطیفہ کو علم کی سب سے نچلی سطح پر رکھا تھا۔ کیونکہ اس کے نزدیک حسنِ مطلق کا ادراک محض حکمت کے نصیب میں ہے۔ شاعری مادی پرچھائیوں میں مقید ہے اور حقیقت کے حضور میں پہنچنے سے پہلے ہی اس کے پر جل جاتے ہیں۔ سقراط حسن کو خیر اور صداقت سے الگ کر کے کوئی اہمیت ہی دینے کو تیار نہیں، وہ پوچھتا ہے کیا غیر مرئی چیز کی تصویر اتاری جا سکتی ہے؟'' افلاطون حسن مطلق کو غیر مرئی قرار دے کر شاعری کو معدوم کی عکاسی قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک فنون لطیفہ کا تعلق حس سے ہے

اور فلسفہ کا تعلق عقل و روح سے، حسی لذت غیر اخلاقی ہے روحانی مسرت ہی اخلاقی ہے، ارسطو نے افلاطون کے نظریے کی تصحیح کی۔ اس نے شاعری کی اہمیت، افادیت اور برکت کو تسلیم کیا، ٹریجڈی بھی روح میں مسرت بخش اہتزاز پیدا کرتی ہے کیونکہ اس سے انسان اپنا تزکیہ نفس کرتا ہے، سائرینہ اور ابیقوریہ (Epicurean) فلسفوں میں لذت اصل الاصول ہے جس کی بنیاد حسیات پر ہے، ان کی جمالیات بھی حسیاتی ہے ان کے نزدیک فنونِ لطیفہ حسن کی تخلیق کر کے ہمیں لذت و مسرت سے ہم کنار کرتے ہیں یہی فلسفہ کی بھی غایت ہے۔ رواقی (Stoic) فلسفے نے جذبات و حسیات کی یکسر نفی کر کے فنون لطیفہ کی اہمیت ہی کو ختم کر دیا۔ فنون لطیفہ کی اہمیت کو دوبارہ تسلیم کروانے میں نوافلاطونیت (Neo Platonism) نے مدد کی۔ فلاطینوس نے افلاطون کے نظریوں کو متصوفانہ رنگ میں پیش کیا۔ اس کے نزدیک کائنات خیر مطلق یا حسن مطلق یعنی خدا سے الگ نہیں۔ کائنات اصل کی پرچھائیں نہیں بلکہ اس کا اشراق (emanation) یہ اسی کا جزو ہے۔ فنونِ لطیفہ، عشق اور فلسفہ تینوں اسی صداقت کی تلاش میں ہیں۔ منزل ایک ہے راہیں، مختلف۔ نوفلاطونیت نے فنون لطیفہ کی اہمیت تو تسلیم کروالی مگر ان کا رشتہ ماورائی عالم سے جوڑ دیا۔ فن کار عالم باطن کی کیفیات اور بصیرت روحانی کو مادی صورتوں میں پیش کرتا ہے، اور اسی میں اس کی بڑائی ہے بظاہر قدرت بے بصیرت ہیں اور فنون لطیفہ بصیرت کی دولت سے بہرہ یاب۔ قرون وسطیٰ میں یہی متصوفانہ اور وحدت الوجودی تصور کارفرما رہا لیکن دینیات کی سخت گیری نے فنکاری کو اخلاقی تعلیم و تبلیغ بنا دیا۔ یہی خصوصیت اس دور کے تمام فن پاروں میں نمایاں ہے، فن مادے اور جسم سے طلاق لے کر ماورائی عالم میں پردہ نشین ہو گیا۔ عیسائی دنیا ہو یا اسلامی تہذیب دونوں پر یہی متصوفانہ اور وحدت الوجودی نظریۂ جمال و فن مسلط رہا۔ یورپ اور ایشیا کے ہم عصر فلسفوں نے انھیں نظریات کو قبول کیا اور انھیں کی نشر و اشاعت کی۔ اسلامی دنیا میں عربی اور فارسی نظریہ فن و جمال پر افلاطون اور ارسطو کا اثر پڑا مگر نوافلاطونیت کے توسط سے۔ جس چیز کو مدتوں تک افلاطون کا اثر سمجھا جاتا رہا، دراصل نوفلاطونیت کا اثر تھا۔ اسلام میں ادب کا اخلاقی تصور وحدت الوجودی نظریۂ جمال کے ساتھ ملا دیا گیا۔ یہی تصورات فارسی اور عربی تنقید کی بنیاد بنے۔

فلسفۂ جدید کی ابتدا سائنسوں کے پہلو بہ پہلو ہوئی۔ جدید فلسفے نے سائنس کو تقویت بھی دی اور سائنس کا سہارا بھی لیا۔ سائنسی نقطۂ نظر کے فروغ نے مدت تک فنونِ لطیفہ کو ادنیٰ درجے

کے اکتسابات جان کر نظر انداز کیا۔ اس طلسم کے ٹوٹنے میں بڑی دیر لگی۔ جدید جمالیات کی ابتدا
بام گارتن (Baumgarten) سے ہوتی ہے۔ سب سے پہلے اسی نے جمالیات کو فلسفۂ حسن کے
معنوں میں استعمال کیا۔ بام گارتن نے اس خیال کی تردید کی کہ فنون لطیفہ علم سے کم تر حیثیت
رکھتے ہیں۔ اس نے ولف (Wolf) کے فلسفے کی ایک کمی کو دور کرنے کے لیے منطق اور
جمالیات کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے تعقل اور احساس کو عرفان ہی کی دو صورتیں قرار دیا۔ اس
کے نزدیک حسن اور حقیقت ایک ہی جوہر کے دو نام ہیں۔ اس جوہر کے احساس کو حسن اور تعقل
کو حقیقت کہا جاتا ہے۔ اس طرح ایک بار پھر فنونِ لطیفہ کو عرفان کا وسیلہ مان لیا گیا۔ کانٹ
(Kant) نے پہلے تو جمالیات کو حسیات کے نظریے کا نام دیا اور تنقید عقل خالص کے اس حصے کو
جس میں نظریۂ احساس کی بحث ہے ماورائی جمالیات کے عنوان سے موسوم کیا۔ لیکن بعد میں
چل کر تنقید قیاس (Critique of gudgement) میں بام گارتن کی اس تعریف کو قبول کرنا پڑا۔
جس کی رو سے حسن حسی ادراک کی تکمیل کا نام ہے، اس طرح کانٹ کے یہاں جمالیات کی
اصطلاح دو معنوں میں استعمال ہوئی ہے۔ اس کے نظریۂ علم میں جمایات حسی ادراک کے
نظریے کا نام ہے اور اس کے نظریۂ قیاس میں یہ اس لذت کا نظریہ ہے جو خوبصورت اشیا پر
غور و تامل کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ کانٹ کی جمالیات کی تشکیل میں شیفٹسبری
(Shaftesbary) نے اخلاق کی جمالیاتی فلسفے سے اور ہیوم اور برک نے اپنی نفسیاتی جمالیات
سے مدد کی۔ برک نے پہلی بار ذوق اور قیاس کی بحث چھیڑی اور جمالیاتی قیاس اور منطقی قیاس
کے حدود قائم کیے۔ برک نے جمالیاتی تجربے کو واقعی دنیا کے تجربے کے ہم پلہ مانا۔ اس کے
نزدیک جمالیاتی تجربہ خالص جذباتی تجربہ ہے جو عقل اور ارادے کے تابع نہیں۔ اسی دوران
میں فرانسیسی مفکر دوبو نے اس طرف توجہ دلائی تھی کہ جمالیاتی ذوق کی تشفی کا سبب یہ ہے کہ ذہن
کو خوشگوار مشق بہم پہنچتی ہے۔ وائی کو (Vico) نے بتایا کہ شاعری حس اور عقل کے درمیان
شعوری ارتقاء کی ایک لازمی منزل ہے، پہلے احساس ہے، پھر مشاہدہ پھر غور وفکر۔ شاعری
مشاہدے کا نتیجہ ہے اور یہ اپنے کو جزئیات تک محدود رکھتی ہے۔ بام گارتن نے بھی اس طرف
اشارہ کیا تھا۔ وائی کو شاعری اور حکمت کو متضاد مانتا ہے۔ اس کے خیال میں ایک کا عروج
دوسرے کا زوال ہے۔ ایک انسان کی حس لطیف ہے اور دوسری عقل۔ یہ دونوں ایک دوسرے
کے ساتھ نہیں چل سکتیں۔ ونکل مان (Vinckelmann) نے حسن کے آدرش (ideal) کو قدیم

آرٹ میں ڈھونڈا اور لیسنگ (Lessing) نے شاعری کے مخصوص آرٹ کو مصوری اور بت تراشی سے بالکل جداگانہ قرار دیا۔ وِنکل مان وحدت الوجودی ہے، لیسنگ ایک طرف تو فنون لطیفہ کے لیے قواعد کی پابندی کو غیر ضروری سمجھتا ہے۔ دوسری طرف وہ نقاد کو شاعری کی رہنمائی سونپ دینا چاہتا ہے۔اس کے خیال میں فنون لطیفہ مسرت بخش ہیں اس لیے انھیں آزادی نہیں دینی چاہیے۔ اس کے نزدیک حسن مادی یا صوری ہے اور شاعری کا موضوع یہی انسانی حسن ہے۔ حسن مطلق نہیں۔ لیسنگ کے ساتھ حسن صدیوں بعد آسمان سے اتر کر زمین پر آیا اور انسان کے پیکر میں جلوہ گر ہوا۔

کانٹ نے عقل نظری اور ارادے کے درمیانی خلا کو پانے کے لیے جمالی حس کا سہارا لیا جو عقل اور ارادے کی درمیانی کڑی ہے۔ عقل حقیقت کی متلاشی ہے۔ ارادہ خیر کا، اور جمالی حس حسن کی۔ حسن محض ذہنی ہے اور اس کا وجود صرف جمالی حس میں ہے۔ کانٹ نے حسن کو معروض کی بجائے موضوع کی نظر کا کرشمہ قرار دیا۔ لیکن اس حسن کا ادراک لباس مجاز کے بغیر ممکن بھی نہیں، شاعری حس اور فکر کا امتزاج ہے۔ وہ منطقی تصورات کے لیے ایک حسی نقاب ہے۔ لیسنگ نے بھدی چیزوں کو فنون لطیفہ کا موضوع ماننے سے انکار کیا تھا، کانٹ انھیں بھی موضوع مان لیتا ہے کیونکہ فنون لطیفہ کا کام محض حسن کو پیش کرنا نہیں بلکہ چیزوں کو حسین انداز میں دکھانا ہے۔ کانٹ کے نزدیک حسن کاری کے لیے حس، تخیل اور ذوق درکار ہیں۔ کانٹ نے حسن کی چار حدیں بھی متعین کی ہیں، وہ اس حد بندی میں ماورائیت تک پہنچتا ہے اور راہ کی دشواریوں سے الجھتا رہا۔ شلر نے کانٹ کی تصحیح کی اور کہا کہ حسن ذہنی نہیں بلکہ خارجی ہے، وہ نظام قدرت میں موجود ہے۔ حسن زندگی ہے، یہ زندگی جسمانی نہیں بلکہ غیر مادی کیفیت ہے، وہ نظام قدرت میں موجود ہے۔ فنون لطیفہ مادے کو لطیف بنا دیتے ہیں اور قدرت کو مغلوب کر لیتے ہیں، اور عقل و اخلاق کی بندشوں سے اوپر اٹھاتے ہیں۔ شلر کے نزدیک اخلاقی تبلیغ حسن کاری کی دشمن ہے۔ نشٹے نے جمالیات کو اخلاقیات میں جکڑنا چاہا، شیلنگ نے انا کی مدد سے اور ہیگل نے 'تصور مطلق' کے ذریعے شلر کی تائید کی، ہیگل کے یہاں آرٹ تصور مطلق کے عرفان کی سب سے ادنیٰ منزل ہے لیکن وہ اسے فلسفہ اور مذہب کے ساتھ تصور مطلق کے عرفان کی ایک منزل ضرور مانتا ہے۔ اس کے نزدیک تصور کا مادے میں اتر آنا ہی حسن ہے۔ ہیگل کے برخلاف شوپنہار آرٹ کو تمام ذہنی فتوحات کا کمال مانتا ہے۔ یہ نقطۂ عروج ہے کیونکہ اس میں خالص فکر وہ اظہار

ہے جو اندھے اور احمقانہ ارادۂ زندگی پر فتح پالیتا ہے۔ فنون لطیفہ میں کارفرما اس خالص فکر کو وہ وجدان کہتا ہے جو زمان و مکان کی اشیا کی ہیئت کو بدل کر سکون بخش بنا دیتے ہیں گویا فنونِ لطیفہ شر سے بچنے کے لیے پناہ گاہ اور قنوطیت سے محفوظ رہنے کا حربہ ہیں۔

یہاں تک جتنی بھی تفصیل دی گئی ہے، اس کا اجمال یہ ہے کہ خود فلسفے میں حسن کا تصور بدلتا رہتا ہے اور اسی کے ساتھ فنونِ لطیفہ اور ادب کی ماہیت و افادیت کے متعلق رائے بدلتی رہی ہے۔ ان نظریات نے اپنے زمانے کے ادب کو بھی بدلا اور تنقید کی نئی قدریں بھی متعین کیں۔ عام طور پر حسن کو موضوعی (subjective) مانا گیا ہے اور اسی لیے کبھی کوئی ایسا واضح اصول معین نہیں کیا جاسکا جو ادب کی جمالیاتی قدر کو معروضی طور پر سمجھا سکتا۔ جمالیاتی تنقید عام طور پر عینیت اور ماورائیت، موضوعیت اور وحدت الوجودی تصور کے زیر اثر ادب کی افادیت اور اس کے سماجی عمل سے انکار کرتی رہی ہے۔ جہاں اقرار ہے وہ بھی اتنا مبہم ہے کہ اس سے ادب اور زندگی کے رشتے پر زیادہ روشنی نہیں پڑتی۔

اب یہ دیکھیں کہ جمالیاتی تنقید کا مخصوص مکتب خیال کن حالات میں پیدا ہوا۔ ایک بات یہ یاد رکھنی چاہیے کہ ان تمام جمالیاتی نظریات نے جن کا اب تک ذکر کیا گیا ہے تنقید کے اس مکتب خیال کے پیدا ہونے میں کسی نہ کسی طرح مدد دی ہے۔ اس لیے اس پس منظر کا سرسری جائزہ ناگزیر تھا۔ یورپ میں رومانیت کی جو تحریک چلی اسے فرانس کے مفکرین نے جنم دیا۔ لیکن یہ محض ذہنی تحریک نہیں تھی بلکہ یورپ کا سماج اس کی ضرورت محسوس کر رہا تھا۔ سائنسی نقطۂ نظر اور سرمایہ داری کے نظام کے امکانات، مطلق العنانیت کے بوجھ تلے کچلی ہوئی انفرادیت اور تہذیب کے غیر صحت مند تصنع نے ایک انقلاب کو ذہن میں پرورش کیا جو روسو کے یہاں فطرت کی طرف واپسی'' کا نعرہ بنا۔ اس نعرہ نے فطرت سے قربت اور ہم آہنگی کے رجحان کو تقویت دی۔ یہ وہ نعرہ تھا جو رومانی تحریک کے کارواں کے لیے بانگ درا بن گیا۔ دوسری طرف انقلابِ فرانس نے ایک نئی دنیا کی ابھرتی ہوئی قوت کو جو زمین کے سینے سے لاوا بن کر ابل رہی تھی ادب اور فنون لطیفہ کی دنیا میں شدت سے محسوس کروایا۔ اٹھارہویں صدی میں کلاسیکیت کی سخت جکڑبندیوں کے خلاف جس نے حسن کو چند ضابطوں، قاعدوں اور تصورات میں محصور کر رکھا تھا، بغاوت شروع ہوئی اور حسن کا آزاد تصور ذہنوں میں پیدا ہونے لگا۔ یہ بغاوت دو سمتوں میں ہوئی ایک تو عقلیت کے خلاف۔ دوسرے کلاسکیت کے خلاف۔ یہی سبب ہے کہ

رومانیت بجائے خود خلاف عقلیت رجحان (Irrationalism) یا (Anti Intellectualism) کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس زمانے میں پہلی بار تنقیدِ ادب کو فلسفہ کا مرتبہ حاصل ہونا شروع ہوا اور اس فلسفے کی بنیاد میں جمالیاتی تصورات کو اساسی اہمیت دی گئی۔ انیسویں صدی کے ابتدائی نصف نے اس تحریک کا عروج دیکھا، ہاں اس دور کے شاعروں اور ادیبوں سے بحث کی گنجائش نہیں، اس دور کے اکثر لکھنے والے جمالیاتی قدر کی طرف میلان رکھتے تھے اور حسن کو فطرت و مظاہر فطرت میں جاری و ساری دیکھتے تھے۔ وہ فن میں اسی حسن کو پیش کرنا چاہتے تھے۔ یہ جذبے کی شدت، حوصلے کی قوت اور عقل پر جمالی حس کی فتح کا دور تھا۔ میں یہاں صرف کیٹس کا ذکر کروں گا جس سے صحیح معنوں میں ادب میں جمالیاتیت (aestheticism) کی تحریک شروع ہوتی ہے۔ اس نے اپنے زمانے کے ادبی رجحان کو ان لفظوں میں پیش کیا۔

''حسین چیز ابدی مسرت ہے''

اور پھر آئندہ زمانے کے جمالیاتی میلان کو اپنے اس قول سے ایک واضح رخ دیا کہ ''حسن صداقت ہے اور صداقت حسن'' اور یہ وہ سب کچھ ہے جو ہمیں جاننا چاہیے۔'' جمالیاتی قدر پر زور یہیں سے دیا جانے لگا بعد میں Pre-Raphaelites ہوں یا جمالیاتیت سب کیٹس ہی کو اپنا رہبر مانتے ہیں۔

کیٹس سے اس اسکول تک 'ادب برائے ادب' یا 'فن برائے فن' کا وہ تصور ابھرا جس میں جمالیاتی قدر ہی کو بنیادی اہمیت دی گئی۔ والٹر پیٹر نے رسکن کی اخلاقیت کی مخالفت کی اور حصول لذت ہی کو آرٹ قرار دیا۔ اس نظریے کی ابتدا تو فرانس کی مصوری کی تحریکوں سے ہوئی تھی مگر والٹر پیٹر نے اسے ادبی تنقید کا ایک منفرد مکتب خیال بنا دیا۔ اس کے نزدیک بنیادی اہمیت اس تاثر کی ہے جو کسی فنی تخلیق کا حسن ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ نقاد کا فرض یہی ہے کہ اس تاثر کو سمجھے اور پیش کرے۔ یہی تاثراتی تنقید ہے۔ اس طرح جمالیاتی تنقید ہی کے مکتب خیال کا دوسرا نام تاثراتی تنقید ہے۔ اس تحریک میں ایک طرف مصوری کے تاثراتی، نوتاثراتی اسکول اور پھر یشنزاں اور گاگن تک شامل ہو جاتے ہیں کیونکہ یہ سب حقیقت کو فنی طریقے سے پیش کرنے کے قائل ہیں اور خارج سے ہی حسن تلاش کر کے اس کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ سمبالسٹ اور سرریلسٹ بھی جو علامت کو فن کار کی ذہنی کیفیت سے تعبیر کرتے ہیں اور اس کی پیش کشی پر زور دیتے ہیں۔ بیک وقت حقیقت نگار بھی ہیں اور جمالیات پرست بھی۔ والٹر پیٹر کے ساتھ

آسکر وائلڈ بھی اس اسکول کا پر جوش مبلغ ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں جن فلسفیوں نے جمالیات کو نئے نظریے دیے ان میں کروچے سب سے اہم ہے۔ کروچے کی اہمیت اس طرح بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ اظہاریت (expressionism) کا بانی ہے۔ اس نے اظہار کے حسن پر ہی سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ وہ رمزیت پرستوں (symbolists) کی داخلیت کا ہم نوا ہے۔ اور ہیئت پرستوں (formalists) کے ساتھ آرٹ کو ہیئت (form) کے مترادف مان لیتا ہے۔ کروچے کے خیالات نے مغربی تنقید میں ان نئے رجحانات کو تقویت دی اور جمالیاتی تاثراتی تنقید کو مضبوط کیا۔ کروچے کا خیال ہے کہ حسن اشیاء میں نہیں بلکہ وجدان میں ہے۔ وجدان ہی حسن کی قدر کا مبدائے حقیقی ہے۔ ایک فنی تخلیق دراصل وجدان و بصیرت اور خالص تخیل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ انسانی روح کی بنیادی منزل ہے اسی پر منطقی، معاشی اور اخلاقی اقدار کی عمارت قائم ہے۔ وہ حسن کو مادی حقیقت نہیں سمجھتا کیونکہ اشیا کا طبعی حیوانی اور فطری پہلو جمالیات کی حدود سے پست تر ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ فن کو منطق، حقیقت اور غیر حقیقت، صداقت اور جھوٹ کے سوالات سے کوئی دل چسپی نہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ فن کو افادیت بالذات کے مسائل سے بھی کوئی دل چسپی نہیں، آخری بات یہ ہے کہ فن کو اخلاق سے کوئی سروکار نہیں۔ ایک طرح سے کروچے فن کو محسوس اور مادی پہلوؤں سے بے تعلق کر کے ابلاغ کو نظر انداز کر دیتا ہے جو بغیر مادی وسائل کے ممکن ہی نہیں۔ اسے مواد اور تکنیک کے سوالات سے بھی کوئی دلچسپی نہیں، کیونکہ یہ عملی مسائل ہیں جمالیاتی نہیں۔

اب ایک سوال یہ رہ جاتا ہے کہ جمالیاتی تنقید نے اردو تنقید پر کتنا اثر چھوڑا ہے؟

جمالیاتی تنقید کے جدید مغربی رجحانات کو اردو میں مجنوں گورکھپوری نے روشناس کرایا۔ ان پر ابتدا میں کروچے کا اثر بہت گہرا تھا لیکن بعد میں وہ سماجی تنقید کے پیش رو بن گئے۔ اردو کی تاثراتی تنقید میں سب سے اہم نام فراق کا ہے جنھوں نے اردو تنقید کو جدید جمالیاتیت (neo-astheticism) کے ساتھ ہی تاثراتی تنقید کے بعض اچھے نمونے دیے ہیں۔

یہاں بے محل نہ ہوگا اگر ذرا سا اشارہ جدلیاتی مادیت یا مارکسی نظریہ جمال کی طرف کر دیا جائے۔ مارکس نے ہیگل کی جدلیات کو جو تصور مطلق تک پہنچا کر اپنا عمل ختم کر دیتی تھی اور سر کے بل کھڑی تھی بقول خود پیروں پر کھڑا کر دیا، اس نے جدلیات کے اصول کو تو قبول کیا مگر اس کی

تو بیہ مادی لحاظ سے کی۔ اس نے بتایا کہ اصل حقیقت مادہ ہے اور شعور اس کی ارتقائی شکل ہے، مادہ شعور سے، وجود تصور سے اور عمل فکر سے پہلے ہے۔ یہ ارتقا جدلیات کی بنیاد پر ہو رہا ہے۔ اس لحاظ سے حسن مادے اور وجود اور عمل میں ہے۔ شعور، تصور اور فکر حسن کو یہیں سے مستعار لیتے ہیں، یعنی حسن پہلے معروضی ہے۔ وہ بعد میں موضوعی حیثیت اختیار کرتا ہے۔ مارکسی نقطہ نظر سے محنت اور پیداوار کی تقسیم ہماری معاشرت کے بنیادی عنصر ہیں۔ اقتصادی ضرورتیں ہی معاشرت کی نئے سرے سے تشکیل و تعمیر کرتی رہتی ہیں۔ یہی سماج کی بنیادیں ہیں۔ سماج کا بالائی ڈھانچہ (super structure) اسی بنیاد پر تعمیر ہوتا ہے۔ مذہب، فلسفہ اور فنون لطیفہ کا تعلق ۔اجی اور تہذیبی عمارت کی بالائی منزل سے ہے، ان کا تعین بھی سماج کی بدلتی ہوئی اقتصادی ضرورتوں کے تحت ہوتا ہے اور ان کا ارتقا بھی۔ مارکس اور اینگلز نے ساتھ ساتھ اس پر بھی زور دیا تھا کہ اقتصادی عنصر ہی واحد عنصر نہیں اور نہ ہی آخری محرک ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے محرک اور عوامل وعناصر بھی کام کرتے رہتے ہیں۔ لیکن عام طور پر مارکسی تنقید میں اس نکتے کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا اور حسن کی تعریف اور اس کی قدروں کا تعین محض مادی یا اقتصادی اصطلاحوں میں ہی کیا جاتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری کا مکتب خیال جمالیاتی قدر کو وہ اہمیت بھی دینے کے لیے آمادہ نہیں ہوتا جو اس کا حق ہے۔ یہیں سے افراط وتفریط پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو جمالیاتیت پرست ایک انتہا پر ہیں تو جدلیاتی مادیت کے ادعائیت پسند (dogmatic) نقاد دوسری انتہا پر۔ زندگی اور فن میں نہ تو حسن ہی سب کچھ ہے۔ نہ اقتصادی عنصر ہی سب کچھ۔ زندگی ان دونوں کی آمیزش سے عبارت ہے۔ اپنی انتہاپسندی کی وجہ سے عام طور پر ترقی پسند نقادوں نے جمالیاتی قدروں کو وہ اہمیت نہ دی جو دینی چاہیے اور ادب کو محض پروپیگنڈہ سمجھا جانے لگا۔

اردو میں حلقۂ ارباب ذوق کے زیر اثر جو رجحان پھلا پھولا اس کا رجحان نفسیاتی تنقید کی طرف تھا۔ میراجی اس اسکول کے پیش رو ہیں۔ مگر اس گروہ میں داخلیت پسندی، ہیئت پرستی اور ادب کی مقصدیت سے انکار کے رجحانات بھی نظر آتے ہیں جن کے پیچھے جمالیاتیت کا دبا ہوا میلان کارفرما ہے۔

اس جگہ ایک بات عرض کردوں کہ تنقید کے ہاتھوں تک جمالیاتی تنقید کا مغربی نظریہ تو پہنچ گیا۔ مگر نقادوں نے اسے اردو ادب کے مزاج کے مطابق ڈھالنے کی کوشش نہ کی۔ جس طرح

دوسرے نظریات کا اطلاق میکانکی طریقے پر ہوتا رہا، اسی طرح اس نظریے کے ساتھ بھی سلوک روا رکھا گیا۔ تخلیقی فن کاروں نے تو اس رجحان کو مشرقی مزاج سے ہم آہنگ دیکھ کر ہی اپنایا تھا۔ اسی لیے رومانی میلان بھی مشرقی مزاج اور روایات کی بازیافت بن گیا۔ دراصل تخلیقی ادب کسی بیرونی نظریے کو جوں کا توں قبول کر ہی نہیں سکتا۔ وہ پہلے اسے اپنے تہذیبی مزاج میں رچاتا بساتا ہے اور پھر انہی عناصر کو قبول کرتا ہے جو اس کے مزاج کو راس آسکیں۔ یہ عمل کسی نظریے یا تصور کو ایک نیا قالب عطا کر دیتا ہے۔ تنقید کا فرض یہ ہے کہ وہ اس مزاج کو پہچانے اور بجائے کسی مغربی نظریے کو اردو ادب کے سر منڈھنے کے اسے اپنے ادب کے مزاج کے مطابق بنائے۔

مشرق کی رومانیت اور مغرب کی جمالیاتی تنقید کے نظریات میں صرف چند عناصر ہی مشترک تھے اسی لیے اردو میں جمالیاتی تنقید کوئی مستقل اسکول نہ بن سکی، سوائے چند کے باقی دوسرے ناقدین جو کبھی جمالیاتی تنقید کے زیر اثر رہے تھے اب اس کے زیادہ ہم نوا نہیں، اسی طرح مارکسی نقاد بھی اب جمالیاتی قدروں اور جمالیاتی معنویت پر زور دینے لگے ہیں۔ یہ ایک اچھا فال ہے اس لیے کہ تنقید مختلف اقدار کے متوازن شعور کی متقاضی ہے۔ محض کسی ایک پہلو پر زور دینے سے فن پارہ نقاد کے نظریے کا تختۂ مشق تو بن سکتا ہے مگر اس کی روح کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا۔ حسن نہ محض معروض میں ہوتا ہے نہ محض موضوع کی نظر میں بلکہ وہ معروض و موضوع کے ایک خاص رشتہ احساس کا نام ہے اور یہ رشتہ حالات اور سماج کے ساتھ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ آج تک بڑے سے بڑا فلسفی یا شاعر بھی حسن کی کوئی مطلق اور آخری تعریف نہیں کر سکا۔ آج کل جمالیات میں جو رجحان طاقتور ہے وہ یہ ہے کہ جمالیات احساسات کی سائنس ہے اور احساس نہ تو خالص موضوعیت ہے نہ اس کا انحصار محض موضوع پر ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر حسن پوری طرح سے معروضی حقیقت نہیں، تب بھی اس کے کچھ معروضی معیار تو تسلیم کرنے ہی پڑیں گے۔ حسن کو خالص شخصی قدر مان لیا جائے تب بھی یہ ماننا پڑے گا کہ کسی شخص کے جمالی ذوق کو دو الگ الگ سطحوں پر دیکھنا اور سمجھنا ضروری ہے۔ ذوق جمال کی موضوعی شرائط کے مطالعے میں نفسیات کی مدد لینی چاہیے اور معروضی شرائط کو سمجھنے کے لیے تاریخی اور سماجی عوامل سے واقفیت معاون ہو سکتی ہے، جمالیات کا یہ صحت مند رجحان خود اس حقیقت کے اعتراف پر مبنی ہے کہ انسان کے انفرادی احساسات کو بھی سماجی رشتوں اور

تہذیبی ورثے سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ جمالیاتی اقدار فرد اور کائنات، فرد اور سماج، فرد اور تاریخ ہی کے مخصوص رشتوں کی پیداوار ہوتی ہیں، حسن مجرد نہ موجود ہے نہ ممکن ہے اور کوئی فن پارہ مقصود بالذات حسن کا آئینہ دار ہو ہی نہیں سکتا۔

جمالیاتی تنقید فن کے صرف ایک پہلو کی قدر و قیمت کے متعین کرنے میں مدد دیتی ہے، مگر یہی سب کچھ نہیں۔ جمالیاتی اقدار ادب کی بنیادی شرط ہیں مگر اور اقدار بھی ہیں جنھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ صحیح تنقیدی فکر تو وہ ہے جو تمام نظریات تنقید میں سے مفید عناصر چن لے۔ غیر ضروری عناصر کو خارج کر دے اور پھر ادب کے ہر پہلو اور قدر کو سامنے رکھ کر اس پر حکم لگائے۔

○

(نظریاتی تنقید: مسائل و مباحث، ترتیب و تشکیل: ابوالکلام قاسمی، سنہ اشاعت: 2006، ناشر: ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ)

محمد حسن عسکری

فن برائے فن

بعض حضرات کو مجھ سے شکایت ہے کہ یہ اچھے خاصے علمی مضمون کو کرخنداروں کی زبان میں ادا کر کے مبتذل بنا دیتا ہے، خدا جانے ان بزرگوں کو میری اس سے بھی زیادہ تشویش ناک اور بنیادی ابتذال پسندی کا احساس ابھی تک کیوں نہیں ہوا۔ بڑے بڑے نظریوں اور مذاہبِ فکر پر غور کرتے ہوئے عام طور سے میں نے ان کے صحیح ترین تصور کے بجائے مقبول ترین تصور کو پیش نظر رکھا ہے۔ جن دنوں مناظرے کا زور تھا بعض مسلمان یہ خبر سن کے پھولے نہیں سماتے تھے کہ امریکہ میں ایک شخص نے تحقیق سے ثابت کر دیا ہے کہ حضرت عیسیٰ کا وجود ہی نہیں تھا۔ مگر انجیل میں مسیح کا جو تصور پیش کیا گیا ہے وہ اتنا اطمینان بخش ہے، کہ اگر حضرت عیسیٰ ہماری آنکھوں کے سامنے موجود ہوتے تو اس کے علاوہ اور کیا ہوتے۔ اگر واقعی ان کا وجود فرضی ہے تو ہمیں انسانی تخیل پر ناز ہونا چاہیے کہ وہ ایسے افسانے تخلیق کر سکتا ہے جو حقیقت سے زیادہ جاندار ہوں، اور عام انسانیت کی ذہنی گیرائی پر بھی فخر کرنا چاہیے کہ وہ آزاد خیال محققوں اور عالموں کی طرح گٹھل نہیں ہے بلکہ افسانوں کی حقیقت کو سمجھ سکتی ہے۔ مارکسی تنقید پر اظہار خیال کرتے ہوئے بھی میں نے مارکسی نقادوں کے عمل کو مارکس اور لینن کے وصیت ناموں سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اسی طرح معتدل مزاج اور متوازن دماغ روسو سے بھی میں نے واقفیت بڑھانے کی کوشش نہیں کی، بلکہ رومانی شاعروں کے شدت پسند محبوب اور امام، ژاں ژاک کو بدنام کرنے میں لگا رہا ہوں۔ مجھے احساس ہے کہ یہ سب بڑی سخت تحقیقی غلطیاں رہیں۔ مگر میری بھی یہ مجبوری ہے کہ مجھے صرف ایسے خیالات سے دل چسپی ہے جنھوں نے زندہ انسانوں کے دل و دماغ میں اچھی یا بری کسی نہ کسی طرح کی حرکت پیدا کی جو ممکن ہے مسخ شدہ صورت میں رائج ہوئے ہوں مگر جن سے نسلیں کی نسلیں متاثر ہوئیں۔ مجھے حقیقت کی بہ نسبت افسانوں سے

زیادہ شغف ہے، کیوں کہ جب تک حقیقت پر انسانوں کے تخیل کا عمل نہیں ہوتا وہ مردہ رہتی ہے۔ حقیقت میں معنی اسی وقت پیدا ہوتے ہیں جب وہ افسانہ بن جائے۔ عجائب خانہ کی الماریوں کے شیشے بھی ضرور صاف رہنے چاہئیں، لیکن میرا دل انسانی دماغوں کے عمل اور ردِ عمل کے مطالعے میں ہی لگتا ہے۔

چناں چہ فن برائے فن کا ذکر کرتے ہوئے میں نہ تو یہ معلوم کرنے کی کوشش کروں گا کہ یہ فقرہ ایجاد کس نے کیا، نہ یہ دریافت کروں گا کہ وہ سال کون سا تھا اور اس دن موسم کیسا تھا، نہ یہ غور کروں گا کہ اس نظریے کے موجد کا مطلب کیا تھا۔ اس نے کہاں تک اس کی پابندی کی۔ اس کے مقتدی کون کون تھے۔ انھوں نے اصل نظریے میں کیا کیا ترمیمیں اور اضافے کئے اور کیوں کیے۔ یہ مسائل مشکل ہوں یا آسان میں انھیں حل کرنے کا خیال ہی اپنے دل میں نہ آنے دوں گا۔ فن برائے فن والے نظریے کے متعلق جو خوش فہمیاں یا غلط فہمیاں رائج ہو چکی ہیں صرف انھیں کو بحث کا موضوع بناؤں گا کیوں کہ عام انسانوں کی ذہنی زندگی پر صرف انھیں کا اثر پڑا ہے۔ آج کل ہر ملک میں تنقید کا ایک ایسا مدرسۂ فکر قائم ہے جس کی رائیں ادب کے براہ راست اور ذاتی تاثر پر نہیں بلکہ سیاسی مصلحت اندیشیوں پر مبنی ہوتی ہیں۔ اس مدرسہ کے نزدیک آدمی آدمی کے ادبی مزاج کا فرق کوئی معنی نہیں رکھتا۔ جہاں کسی کو ادب اور فن سے غیر معمولی شغف دیکھا فوراً جمال پرستوں اور فن برائے فن والوں کے ریوڑ میں ہانک دیا۔ ان لوگوں کے لیے بھیڑ، بکری، گدھے، گھوڑے سب ایک ہیں کیوں کہ سب کی چار ٹانگیں ہیں۔ بہرحال مجھے کچھ ایسی شکایت بھی نہیں۔ میرا تو بلکہ تھوڑا سا فائدہ ہی ہے۔ اگر لومڑی بھی بچۂ شتر ہونے کے شبہ میں پکڑی جانے لگے تو اونٹ رے اونٹ تیری کون سی کل سیدھی کا طعنہ بے اثر ہو کے رہ جاتا ہے۔ پھر تو اونٹ میں لومڑی کی سی لچکدار کمر، چکنے چکنے سفید بال، سمجھ بوجھ، پھرتی ہر چیز ثابت کی جا سکتی ہے۔ اس لیے فن برائے فن کی جو تعریف بھی کی جائے اس کے پرستاروں میں جن لوگوں کو چاہے شمار کیا جائے مجھے سب قبول ہے۔

ویسے فن برائے فن کا فقرہ سن کر میرے ذہن میں تین متفرق تصورات پیدا ہوتے ہیں۔

1. کمہار کو معلوم ہے کہ میں جو گھڑا بنا رہا ہوں اس میں پانی رکھا جائے گا۔ یہ حقیقت اس کے شعور میں اس طرح جذب ہو چکی ہے کہ اب اس کا خیال بھی نہیں آتا اور نہ کبھی اس کے دل میں ایسا گھڑا بنانے کی خواہش پیدا ہوتی ہے جس میں پانی رکھا ہی نہ جا سکے۔

جس طرح مٹی کا استعمال اس کے کام کی ایک پہلے سے مقرر کی ہوئی شرط ہے، اسی طرح گھڑے کی افادیت بھی۔ وہ ان شرائط کو تقریباً جبلی طور پر تسلیم کرتا ہے۔ اب اس کی پوری توجہ اس بات پر صرف ہوتی ہے کہ گھڑے کو اپنی بساط بھر خوب صورت بناؤں۔ اسے فن کی افادیت سے انکار نہیں ہے۔ کیوں کہ گھڑا بنانے کا خیال ہی اسے ایک مادی ضرورت کے ماتحت آیا ہے۔ مگر اس کی توجہ کا مرکز جمالیاتی عنصر ہے۔ یہی رویہ ایک ادیب اور شاعر کا بھی ہوسکتا ہے بلکہ کسی نہ کسی حد تک ہر کامیاب فن کار کا ہونا چاہیے ورنہ فن کا احترام کیے بغیر فن پیدا نہیں ہوسکتا، بلکہ کسی نہ کسی حد تک ہر کامیاب فن کار کا ہونا چاہیے ورنہ فن کا احترام کیے بغیر فن پیدا نہیں ہوسکتا۔ چنانچہ اس حد تک تو ہر فن کار فن برائے فن کا قائل ہوتا ہے۔ اگر سماج میں ہم آہنگی، یک سوئی اور مرکزیت ہو تو چاہے نظریاتی طور پر فن کا ایک خاص افادی مقصد ہی کیوں نہ سمجھا جاتا ہو، مگر متذکرہ بالا قسم کی فن پرستی کا وجود ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اگر روس میں خالص اور ہم آہنگ اشترا کی تہذیب کبھی مکمل ہوئی تو اس دور کے روسی بھی ایسی فن پرستی سے نہیں بچ سکیں گے۔

2. اندرونی طور پر ہم آہنگ سماج میں ہر جسمانی اور ذہنی عمل کا مقصد و منہاج، فریضہ، طریقۂ کار اور نظام زندگی میں اس کی جگہ مقرر ہوتی ہے۔ ایک عمل نہ تو دوسرے عمل کے لوازمات و مناسبات غصب کرسکتا ہے، نہ اس کے حق میں اپنے لوازمات سے دستبردار ہوسکتا ہے۔ چناں چہ فن کی جگہ بھی اس طرح معین ہوتی ہے کہ لوگ اسے فن ہی سمجھ کے اختیار کرتے ہیں، کسی اور عمل کا نعم البدل سمجھ کے نہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا کہ فن برائے فن کے اصلی معنی تو بس سترہویں اور اٹھارہویں صدی کے لوگ سمجھتے تھے۔ اس کا مطلب یہی ہے کہ اس زمانے میں لوگ فن کو نہ تو آرنلڈ کی طرح مذہب کا قائم مقام بنانا چاہتے تھے۔ نہ آسکر وائلڈ کی طرح پوری زندگی کا، نہ کمیونسٹوں کی طرح سیاست کا۔ یہ نقطۂ نظر افادیت کو فن کی حدود سے خارج نہیں کرتا۔ یہ بات تو انفرادی طور سے ہر تہذیب پر منحصر ہے کہ وہ فن میں افادیت چاہتی ہے یا نہیں اور چاہتی ہے تو کس قسم کی افادیت یہ ذہنیت کس قسم کی ہوتی ہے اور اس سے جو فن کا تصور پیدا ہوتا ہے اس کی کیفیت کیا ہوتی ہے۔ ان سب باتوں کو غیر متوازن معاشرے میں رہنے والے پوری طرح نہیں سمجھ سکتے۔ ایک انتباہ یہ بھی ضروری ہے کہ مختلف ذہنی عوامل کی الگ الگ جگہ مقرر کرنے کے معنی یہ نہیں

ہیں کہ ان امتیازات کی تدوین سیاسی دستور یا قانون تعزیرات کی شکل میں ہوگئی ہو۔ ان میں سے بعض حد بندیاں ایسی ہوتی ہیں جنھیں متوازن معاشرے کے لوگ ملحوظ رکھتے ہیں مگر ان کی نوعیت بیان نہیں کر سکتے، ان کو الفاظ کی شکل میں تجسیم دینے کی ضرورت توازن بگڑنے کے بعد ہوتی ہے تاکہ ان کی مخالفت یا حمایت کی جاسکے۔ بہرصورت فن اور زندگی میں فرق کرنے کی صلاحیت متوازن معاشرے کے توازن کا ایک لازمی اظہار ہے۔

3. فن برائے فن کا مقبول ترین تصور یہ ہے کہ فن کار زندگی کی تمام دلچسپیوں سے بے نیاز ہو کے بس جمالیاتی تسکین کے پیچھے پڑا رہے۔ یہ تصور اس لحاظ سے تو مہمل ہے کہ خالص فن کا مکمل نمونہ کم سے کم ادب میں تو دستیاب ہو نہیں سکتا۔ البتہ یہ ضرور ممکن ہے کہ کوئی فن کار جمال پرستی کی دھن میں اپنے تجربات کو محدود کرلے اور اس طرح اپنی تخلیقات کو نقصان پہنچائے۔ جس طرح آج کل بہت سے لوگ اس کوشش میں مصروف ہیں کہ فن کو زندگی بنا دیں۔ اسی طرح ساٹھ ستر سال پہلے مغرب میں دو چار افراد نے چاہا تھا کہ ساری زندگی کو فن بنا دیں یا زندگی کو ایسا بھینچیں کہ اس میں فن کے سوائے کچھ رہ ہی نہ جائے...... اور فن بھی اپنے ہلکے سے ہلکے معنوں میں۔ ان لوگوں کی یہ کوشش بے کار گئی اور بے کار جانی چاہیے تھی۔ اس بھدی شکل میں یہ نظریہ شاید ہی کسی قد آور فن کار نے قبول کیا ہو۔ البتہ اتنا ضرور ہوا کہ جب لوگوں کو فن اور دوسرے ذہنی عوامل کا فرق جاننے کی فکر ہوئی تو وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ فن کی روح جمالیاتی تسکین ہے۔ اب فن کار یہ کوشش کرنے لگے کہ اپنی تخلیقات میں زیادہ سے زیادہ جمالیاتی تسکین فراہم کریں، ممکن ہے کہ کچھ فن کاروں نے نظریاتی طور پر فن برائے فن کے اصول کو بھی تسلیم کرلیا ہو۔ مگر عملی طور پر مجھے کوئی ایسا معقول فن کار نظر نہیں آتا جس نے اس نظریے پر ایمان لانے کے بعد زندگی کے اہم ترین پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا ہو یا ان سے دل چسپی ختم کر دی ہو یا محض جمالیاتی تسکین کا رسیا بن کے رہ گیا ہو۔ زیادہ سے زیادہ یہ گمان مجھے گوئٹے کے بارے میں ہو سکتا ہے، مگر خدا جانے کیوں مجھے گوئٹے سے وابستگی ہی نہیں ہوتی۔ اس لیے میں نے اس کی تحریریں بہت کم پڑھی ہیں۔ بے جانے بوجھے اسے گردن زدنی کیسے قرار دے دوں۔ اس کے علاوہ ایزرا پاؤنڈ نے دنیا کے بہترین ادب کا نصاب ترتیب دیتے ہوئے بادلیئر کو نظر انداز کر دیا ہے اور گوئٹے کو رکھا ہے۔ آخر کوئی تو بات ہوگی ہی۔ حالاں کہ فن

کی جو شکل اصل میں نقصان رساں تھی اس پر تقریباً عمل ہوا ہی نہیں۔ چھٹ بھیوں کی تو میں بات ہی نہیں کر رہا، مگر عام طور سے لوگ فن برائے فن کا مطلب وہی سمجھتے ہیں اور اسی حیثیت سے اس نظریے کی مخالفت ہوتی ہے۔ پچھلے سو سال کے درمیان میں فنکاروں نے راہبوں کی طرح فن کی پرستش کی ہے اور اس کی خاطر ہر قسم کی قربانیاں کی ہیں۔ اس لیے شاید اس غلط فہمی کے لیے بھی گنجائش نکل آتی ہے، مگر ایک خاص سیاسی جماعت کا یہ وطیرہ بھی رہا ہے کہ جس فنکار میں اپنے طرز کی سیاست نظر نہ آئی اسے جمال پرست کی گالی ٹکا دی۔

خیر، یوں ہے تو یوں ہی سہی، میں فن برائے فن کا یہ مفہوم بھی قبول کرتا ہوں اور جمال پرستوں کی پوری فہرست بھی جس میں بادلیئر، ورلین، راں بو، ملارمے، والیری، ژید سب شامل ہیں، بلکہ میں تو سرریلسٹوں کو بھی انھیں میں ملائے دیتا ہوں۔ حالاں کہ وہ فن برائے فن تو دور کی بات ہے، فن کے بھی پرستار نہیں تھے۔ بلکہ فن کو بالکل ہی ختم کرنا چاہتے تھے۔ اس کا ایک جواز تو یہ ہے کہ مقہور و مردود تو یہ لوگ بھی ہیں۔ دوسرے اس گروہ کے امام آندرے برتوں نے ابھی 49ء میں کہا ہے کہ ہم لوگ اب بھی جدید دور کی اس روایت کے قائل ہیں جو بادلیئر سے شروع ہوتی ہے۔ اس روایت کے زمرے میں جن لوگوں کا شمار ہوتا ہے ان کے آپس کے نظریاتی اختلاف چاہے جو بھی ہوں، مگر بادی النظر میں یہی خیال ہوتا ہے کہ یہ لوگ فن کو مقصود بالذات سمجھتے ہیں اور فن سے صرف جمالیاتی لطف حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ چلیے اس گمان ہی کو حقیقت سمجھیے۔ اب ہم نظریات سے بحث نہیں کریں گے۔ یہ بھی یاد نہیں رکھیں گے کہ راں بو کا فن برائے فن کا نظریہ قبول نہیں ہو سکتا تھا۔ اور والیری نے خالص شاعری کے تصور کو مہمل بتایا تھا۔ ہم سب کو ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے سمجھ لیتے ہیں۔ اب ہم نظریات کو چھوڑ کر ان لوگوں کا عمل دیکھیں گے۔ ہم غور کریں گے کہ جب یہ لوگ تخلیق کی طرف آئے تو انھوں نے کیا کیا؟ محض جمالیاتی تسکین سے مطمئن ہو گئے، یا انھیں کچھ اور بھی حاصل ہوا؟ محض حسن کے پیچھے سرگرداں پھرا کیے یا ان کا تجسس انھیں اور میدانوں میں بھی لے گیا؟ جمالیات کا پرستار بننے کے بعد ان کی زندگی جوئے کم آب بن کے رہ گئی یا اس میں سمندر کا سا بھراؤ آ گیا؟ کیا یہ لوگ خیر اور صداقت کے تصورات سے بالکل ہی کنارہ کش ہو گئے۔ کیا ان لوگوں میں کسی اخلاقی کش مکش کے آثار نہیں ملتے؟ کیا یہ حقیقت ہے کہ یہ لوگ جمالیاتی تسکین کے علاوہ اگر کسی چیز کی طرف مائل

ہوتے ہیں تو فاسد جذبات اور اخلاقی تخریب کی طرف؟ کیا یہ لوگ زندگی سے منھ موڑ کے موت کی طرف جا رہے ہیں؟ اب ہم ان سب سوالوں کے جواب ڈھونڈیں گے۔ نظریات میں نہیں بلکہ تخلیقات میں۔

انیسویں صدی کے پہلے پچاس سال تک تنقید کا عام اور غالب رجحان یہی تھا کہ ادب کے مقاصد میں نفع اور لطف دونوں چیزیں شامل ہیں۔ اس کے بعد یا تو نفع کی شرط بالکل ہی اڑا دی جاتی ہے یا اس کا ذکر دبی زبان سے ہوتا ہے۔ نظریہ سازوں کے ذہن میں ''لطف'' کا تصور جتنا ارفع و اعلیٰ ہو وہ الگ چیز ہے مگر عام آدمی اس لفظ کا مطلب بہت ہی مفعولی قسم کی لذت اندوزی یا سرور سمجھتا ہے۔ ایک خاص سیاسی میلان رکھنے والی تنقید اسی مفہوم پر زور دیتی ہے تا کہ چند ادیبوں کے متعلق عام لوگوں کا یہ عقیدہ اور مضبوط ہو جائے کہ یہ تو دن رات پلنگ میں پڑے 'جمالیاتی تسکین' کی چسکیاں لیتے رہتے تھے۔ یہ بات برحق ہے کہ اس گروہ کے شاعر جمالیاتی ہیئت کی تکمیل پر اپنا پورا زور صرف کرتے ہیں مگر انھیں اپنی تخلیقات یا تخلیقی جدوجہد میں مجموعی طور پر جو 'مزا' ملتا تھا اس کے چند نمونے دیکھ لیجیے۔

بادلیئر سے یہ عظیم روایت شروع ہوتی ہے۔ راں بو نے اسے 'شاعروں کا بادشاہ' بلکہ 'خدا' کہا ہے۔ اس خدا نے اپنی جمالیاتی تسکین کے لیے ایک ذہنی جنت تیار کی ہے۔ جب وہ اس جنت کا لطف لینے کے لیے وہاں پہنچتا ہے تو اسے جو کچھ نظر آتا ہے اس کا خلاصہ آپ بھی ملاحظہ فرمایئے:

> ''اے وینس! تیرے جزیرے میں مجھے بس ایک علامت صلیب کھڑی ملی،
> جس پر میری شبیہ لٹکی ہوئی تھی...... اے میرے آقا مجھے اتنی قوت اور ہمت عطا
> فرما کہ میں اپنے دل اور اپنے جسم کا بغور مشاہدہ کر سکوں اور مجھے گھن نہ آئے۔''

پھر جب بادلیئر خدا کی بنائی ہوئی دنیا کی طرف راغب ہوتا ہے تو اسے مندرجہ ذیل 'لطف' حاصل ہوتا ہے:

> ''عظیم جنگلو! تم سے مجھے اتنا ہی ڈر لگتا ہے جتنا پرانے گرجاؤں سے۔ تم
> طوفانوں کی طرح چنگھاڑتے ہو اور ہمارے ملعون و مقہور دل بھی جواب ماتم
> اور موت کی ازلی کراہوں کا گہوارہ ہیں، تمھارے نوحوں کے جواب میں گونج
> اٹھتے ہیں.......... سمندر کے ہولناک قہقہے میں مجھے کسی مفتوح و مغلوب

انسان کی تلخ ہنسی سنائی دیتی ہے جس میں آہیں اور گالیاں بھری ہوں!"

محبوبہ سے محبت جتانے بیٹھتا ہے تو اسے ہدایت کرتا ہے کہ:

"تو اس وقت تک میری ہمسر نہیں ہو سکتی جب تک کہ تو کسی کے لیے دروازہ کھولتے ہوئے خوفزدہ نہ ہو، تجھے ہر طرف مصیبت ہی مصیبت نظر نہ آئے، گھنٹہ بجے تو کانپ نہ اٹھے۔"

اب دورِ جدید کے امام اعظم راں بو کو دیکھئے کہ ان کی پینک کا کیا رنگ ہے:

"میں زہر کا پورا قدح چڑھا گیا ہوں.......... میری انتڑیاں پھنک رہی ہیں۔ زہر کے زور سے میرے اعضا میں تشنج ہے۔ میری شکل بگڑی جا رہی ہے۔ میں بالکل ڈھے گیا ہوں، میں پیاس کے مارے مر رہا ہوں۔ میرا دم گھٹ رہا ہے۔ میں چیخ تک نہیں سکتا، یہ جہنم ہے، ابدی اذیت، ذرا دیکھو آگ کیسے بھڑک اٹھی ہے! میں بھنا جا رہا ہوں۔"

انھیں 'شعلوں کے آشیاں میں' سوتا چھوڑ کے آگے بڑھیے اور دیکھیے کہ امام ثانی لوتریاں موں کس قسم کی عشرت اندوزی میں غین ہیں:

لوتریاموں کا افسانوی نمائندہ مال دورور سمندر میں اتر گیا ہے وہاں اسے ایک شارک مچھلی ملتی ہے۔ دونوں کی آنکھیں یہ کہتی معلوم ہوتی ہیں کہ یہ مجھ سے بھی زیادہ بد ہے۔ آخر وہ مچھلی کا بوسہ لیتا ہے اور اس سے ہم آغوش ہو جاتا ہے۔ "دو مضبوط رانیں جونکوں کی طرح اس خوفناک مچھلی کی چپچپاتی ہوئی کھال کے گرد لپٹ جاتی ہیں۔ بازو اور گل پھڑے محبوب کے جسم کو بڑے پیار سے آغوش میں لے لیتے ہیں۔ ان کے گلے اور سینے ایک دوسرے سے جڑ جاتے ہیں اور دونوں میں سے سمندری پودوں کی بو کے بھبکے اٹھنے لگتے ہیں.......... وہ دونوں ایک طویل، پاکیزہ اور ہولناک ہم آغوشی میں مصروف ہو جاتے ہیں۔

"آخر مجھے ایک ایسی ہستی مل گئی تھی جو مجھ سے مشابہ تھی۔ آئندہ سے میں زندگی میں تنہائی محسوس نہیں کروں گا۔ اس کے خیالات بالکل میرے ہی جیسے تھے! میری پہلی محبوبہ میرے سامنے تھی۔"

میں آپ کو مضمون کے شروع میں ڈرانا تو نہیں چاہتا تھا مگر جمالیاتی تسکین کا تماشا دیکھنے کے لیے یہ منظر بھی پیش کرنا پڑا۔ مگر ابھی آپ ناک بھوں نہ چڑھائیے۔ خفگی اور مذمت کے لیے

بہت وقت ہے۔ پہلے یہ اور ملاحظہ فرما لیجیے کہ جدید دور کی عظیم روایت کے دو نئے اماموں یعنی آندرے برتوں اور فلپ سوپو کو کیسے سرور گتھے ہیں:

''ہمارا منھ گم شدہ ساحلوں سے بھی زیادہ خشک ہے۔ ہماری آنکھیں بغیر کسی توقع کے، بغیر کسی مقصد و منتہا کے گھومتی رہتی ہیں......... شاندار اسٹیشنوں پر بھی ہمیں پناہ نہیں ملتی......... ہر چیز اپنی جگہ پر ہے، اور اب کوئی آدمی بات نہیں کرسکتا۔ ہر حس مردہ ہوگئی ہے اور اندھے بھی ہم سے بہتر ہیں......... ساری زمین کا عظیم تبسم ہمارے لیے کافی ثابت نہیں ہوا......... یہ نعمت ہر دسترخوان پر مزا دے گی۔ مگر افسوس کہ ہمیں بھوک ہی نہیں رہی!''

یہ تو دو تین مثالیں ہیں۔ اس میں ہر آدمی کے یہاں قدم قدم پر ایسے ہی شدید روحانی درد و کرب کا اظہار ملتا ہے۔ اس عنصر کی موجودگی میں ان لوگوں کی تخلیقی کاوشوں کی صرف اور محض لذت اندوزی یا جمالیاتی لطف تک محدود کردینا جائز نہیں۔ اگر ذرا سا لطف کی خاطر ان لوگوں نے یہ روحانی اذیت قبول کی ہے تو ان کی ہمت واقعی داد کے قابل ہے۔ اس روحانی کرب کی ایک توجیہ یہ ہوسکتی ہے کہ خود اذیتی ان کے خمیر میں پڑی تھی اور نظمیں لکھ لکھ کر وہ یہی طلب پوری کرتے تھے۔ اس سے تو انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن نفسیات سے اس بات کی توجیہہ نہیں ہوسکتی کہ ان کی خود اذیتی یہی شکل کیوں اختیار کرتی ہے۔ یہ لوگ بڑے بڑے مابعد الطبیعیاتی سوال پوچھتے ہیں۔ انسان کیا چیز ہے؟ کائنات میں انسان کی کیا جگہ ہے؟ کائنات میں شر کا وجود کیوں ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔ جب ان سوالوں کا جواب نہیں ملتا یا پھر سکون انگیز جواب نہیں ملتا تو ان کے اندر وہ غم و غصہ و کرب پیدا ہوتا ہے کہ جس کی میں نے مثالیں دیں۔ اگر یہ لوگ جنسی چیزوں کا ذکر کرتے ہوئے جھینپتے تو خیر ہم کہہ سکتے تھے کہ ان کی خود اذیتی نے نکاس کا یہ راستہ ڈھونڈا ہے اور اپنے آپ کو تکلیف پہنچانے کے لیے ناقابل حل مابعد الطبیعیاتی مسائل کا جھگڑا نکالا ہے۔ مگر جیسا کہ آپ نے ملاحظہ فرمایا، ان لوگوں نے منھ سے لوئی بالکل اتار کے رکھ دی ہے، جنسی بے راہ روی کے اظہار میں انھیں ہمارا آپ کا تو کیا......... بہو بیٹیوں کا بھی لحاظ نہیں ہوتا۔ اس لیے نفسیاتی حیلوں سے بھی کام نہیں چلے گا۔ اگر یہ لوگ اتنا درد اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انھیں جمالیاتی تسکین یا لذت اندوزی یا خود اذیتی سے کسی بڑی چیز کی فکر ہے جو اتنی گراں قدر معلوم ہوتی ہے کہ اتنے کرب سے دوچار ہونے کے بعد بھی ان کی

روحانی کاوش میں فرق نہیں آتا اور ان کی جدو جہد برابر جاری رہتی ہے۔
اب ایک نیا سوال پیدا ہوتا ہے۔ اگر ان لوگوں کی تخلیقی کاوشوں کا مقصد جمالیاتی تسکین سے کچھ زیادہ تھا تو فن برائے فن کا دم بھرنے کی کیا ضرورت تھی، اگر ان کی تخلیقات میں اخلاقی مسائل، کائنات گیر سوالات اور ایک جاں گداز ابدی لگن ملتی ہے تو اپنے نظریات میں فن کو محض جمالیاتی حسن کے مظاہرے تک محدود کر دینے میں کیا مصلحت تھی؟ ان لوگوں کے بارے میں مشہور ہے کہ ان کے لیے زندگی میں سب سے بڑی چیز فن ہے۔ انھیں یہ گوارا نہیں کہ ہمارے فن پر مذہبی، اخلاقی، سیاسی معیار عائد کیے جائیں، جیسا کہ آپ جانتے ہیں، کسی نہ کسی قسم کی تھوڑی بہت اخلاقی ترجیحات کے بغیر کوئی ادب پارہ تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ تمام مروجہ معیاروں کو ترک کرنے کے بعد ان کے لیے لازم ہوگیا کہ ادب پارے کے ساتھ ساتھ اقدار بھی تخلیق کریں۔ اگر انھیں صرف و محض تسکین کی تلاش تھی تو انھوں نے مروجہ معیاروں کو چھوڑ کر انتہائی حماقت کی اور اپنے سر دُہری محنت لی۔ ان کے لیے آسان ترین راستہ تو یہ تھا کہ جس قسم کی اقدار بھی میسر آتیں قبول کرتے اور ان کی بنیاد پر اپنا جمالیاتی نقش بناتے۔ مگر ان جمال پرستوں کو غیر جمالیاتی چیزوں کے خلاف اتنی گرمی دکھانے اور اپنے فن کو تمام مروجہ تصورات سے آزاد کرانے کی پریشانی کیوں ہوئی؟

انیسویں صدی کے درمیان میں بہت سے پڑھے لکھے لوگوں کا اعتقاد مذہب پر سے اٹھ گیا تھا۔ جو زیادہ حساس تھے وہ اور چیزوں کو بھی شبہے کی نظر سے دیکھنے لگے تھے۔ یہ عمل اور اس کے اسباب و نتائج کوئی ایسی ڈھکی چھپی باتیں نہیں ہیں اس لیے میں اختصار سے کام لوں گا۔ ایک خاص حلقے کے خیال میں یہ سب متوسط طبقے کے انحطاط کی نشانیاں ہیں۔ یہ رائے بھی اپنی جگہ درست ہے۔ مگر ادب کے طالب علم کی تسلی کے لیے اتنی بات کافی نہیں ہے۔ مالرو کے زمانے میں اور اس سے بھی سو سال پہلے ویوں کے زمانے میں متوسط طبقے کا انحطاط تو الگ رہا، ترقی بھی پوری طرح شروع نہیں ہوئی تھی، البتہ کچھ کچھ آثار ضرور نظر آنے لگے تھے۔ مگر ان دونوں شاعروں کی ذاتی زندگی اور تخلیقات کئی اہم باتوں میں ہمارے زیر نظر شاعروں کی زندگی اور تخلیقات سے مشابہ ہیں۔ خصوصاً ویوں میں تو ٹھیٹ اسی قسم کا درد و کرب ملتا ہے۔ جو ورلین اور راں بو میں ہے۔ چناں چہ ادب میں عالمگیر تشکیک کے عمل کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں اپنی تفتیش کا آغاز نشاۃ ثانیہ کے دور سے کرنا پڑے گا۔ جب مختلف اثرات کے ماتحت کلیسا، بلکہ

مذہب سے بے اطمینانی کا سلسلہ شروع ہوا۔ مذہب کی حقانیت یا ضرورت آپ کے نزدیک مسلم ہو یا نہ ہو۔ ایک بات ماننی پڑتی ہے کہ عام آدمی کو مذہب دو چار بڑے اذیت ناک مسائل سے محفوظ رکھتا ہے مثلاً ایک سوال ہے کائنات میں شر کے وجود کا، دوسرا سوال ہے انفرادی بقا کا، تیسرا معاملہ ہے عالم موجودات میں انسان کی حیثیت کا، میں یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ مذہب ان مسئلوں کو دو اور دو چار کی طرح حل کر دیتا ہے، یا مذہب پر ایمان لانے کے بعد آدمی کو اس قسم کی کوئی تشویش ہوتی ہی نہیں۔ لیکن اتنی بات ہے کہ مذہب میں آپ کو لازمی طور سے دو چار باتوں پر اگر مگر کیے بغیر ایمان لانا پڑتا ہے۔ اور ان بنیادی مفروضات کو مان لینے کے بعد ایک ایسا منطقی نظام مرتب ہو جاتا ہے جو ایک عام آدمی کے روحانی مسائل کو تشفی بخش طریقے سے حل کر دیتا ہے لیکن ان بنیادی مفروضات کو ترک کر دیا جائے تو یہ مسائل ایسی خوفناک شکل اختیار کر لیتے ہیں کہ ابھی تک انسانی دماغ انھیں حل نہیں کر سکا اور حل سوچا ہے تو یہ کہ ایسی باتوں سے کنی کاٹ کے نکل جاؤ۔ مگر فنکار کے لیے مصیبت یہ ہے کہ وہ تجربات سے آنکھیں نہیں چرا سکتا۔ نتیجہ یہ ہے کہ اسے مستقل درد و کرب کی شدت برداشت کرنی پڑتی ہے۔ دیوں اور مارلو نے شروع ہی میں محسوس کر لیا تھا کہ یہ بے دینی ہمیں کیسے کیسے کنوئیں جھنکوائے گی۔ مارلو کا شیطان تک اعتراف کرتا ہے کہ خدا سے چھٹ جانا دوزخ کے عذابوں سے بھی شدید تر عذاب ہے۔ دیوں ایک اور بات بھی محسوس کرتا ہے۔ وہ یہ کہ سرمایہ دارانہ نظام میں انسان کی کیا گت بننے والی ہے۔ چناں چہ معاشرے کی طرف سے بھی بے یقینی کی داغ بیل پڑی چکی ہے۔ تشکیک کی مختلف قسمیں اپنی انتہائی ہولناک شکل میں جدید روایت کے شاعروں کے یہاں ظاہر ہوتی ہیں۔ اب معاشرہ سماجی، معاشی اور سیاسی اعتبار سے بھی غیر متوازن ہو چکا ہے اور اس کے نظام میں اتنی جان نہیں رہی کہ سب افراد کو ایک شیرازے میں جوڑے رکھے یا ان سے وفاداری کا مطالبہ منوا سکے۔ سائنس نے خدا کو کائنات سے بے دخل کر دیا تھا، مگر سائنس ان سوالوں کا کوئی جواب نہ دے سکا جنھیں خدا کا تصور کسی نہ کسی طرح حل کر دیتا تھا۔ اس لیے فن کاروں کو سائنس پر بھی اعتماد نہ رہا۔ انیسویں صدی کا ایک نیا دیوتا تھا 'ترقی' لیکن اگر ترقی کے معنی صرف کہیں نہ کہیں چلتے رہنے کے ہیں تو جیسا راں بو نے کہا تھا، یہ بھی ممکن ہے کہ دنیا گھوم پھر کر وہیں آ جائے جہاں سے چلی تھی۔ مختصر یہ کہ فن کار مذہب، سائنس، ملک و قوم، خاندان، اخلاقی تصورات سب سے بیزار ہوتا چلا گیا کیوں کہ اس کی دنیا میں کوئی مرکزی تصور نہیں تھا جس سے

یہ سب چیزیں بندھی رہ سکیں، لیکن چوں کہ ان تصورات کی گرفت عام لوگوں پر باقی تھی اور مختلف لوگ مختلف طریقوں سے اس عقیدت کو اپنے فائدے کے لیے استعمال کر رہے تھے، اس لیے فن کار اور بھی چوکنا ہو گیا۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ جمالیاتی تسکین حاصل اور فراہم کرنے کے علاوہ وہ ایک کام ضرور کر رہا ہے، یعنی ہر مروجہ تصور سے انکار۔ کم سے کم اس میں یہ خواہش ضرور نظر آتی ہے کہ میں دھوکا نہیں کھاؤں گا اور اپنے فن میں کھوٹ کی آمیزش نہیں ہونے دوں گا۔ اگر کسی غیر جمالیاتی تصور کی ضرورت پڑی تو خود ڈھونڈھ لوں گا۔ دوسروں کی بات کا یقین نہیں کروں گا۔

فن کار کی دنیا میں اس کی جمالیاتی حس یا اعصابی تجربہ وہ آخری چیز رہ گئی تھی جس پر اسے یقین آ سکے۔ گو تھوڑے ہی دن بعد اسے اس چیز پر بھی شک ہونے لگا۔ اپنے آپ سے خلوص برتنے اور آلائشوں سے پاک رہنے کی لگن تھی جس نے فن برائے فن کے عقیدے کو جنم دیا۔ فن کار زندگی سے یا اخلاقی مسائل سے بھاگ نہیں رہا تھا۔ البتہ اسے دوسروں کے پیش کردہ حل قبول نہیں تھے۔ فن برائے فن کا نظریہ پناہ گاہ نہیں تھا، بلکہ میدانِ کارزار۔ فنی حس کے علاوہ تمام اقدار کو رد کر کے فنکار زبردستی اوکھلی میں سر دیے دے رہا ہے۔ دورِ جدید سے پہلے فن کار آسانی سے کہہ سکتے تھے کہ ہمارے فن کا مقصد منفعت بھی ہے اور لطف بھی کیوں کہ ان کے ذہن میں منفعت کا واضح تصور موجود تھا مگر نئے فن کار کے پاس نفع نقصان کا کوئی بنا بنایا معیار نہیں تھا۔ اسے تو خود تجربہ کر کے پتہ چلانا تھا کہ نفع کیا ہوتا ہے اور نقصان کیا۔ اگر اس نے منفعت کا خیال ترک کر دیا تو وہ مجبور تھا۔ فن پر کسی اور قسم کے معیار عائد نہ کرنے کے معنی عملاً یہ ہوتے ہیں کہ فن کار کسی ادارے یا مروجہ تصور کی امداد قبول کرنے کو تیار نہیں بلکہ محض اپنے بل بوتے پر حقیقت کی تلاش کرنا چاہتا ہے۔ خواہ آخر میں اسے حقیقت انھیں اداروں میں ملے۔ فن برائے فن ہر قسم کی آسانیوں، ترغیبوں اور مفادوں سے محفوظ رہ کر انسانی زندگی کی بنیادی حقیقتوں کو ڈھونڈنے کی خواہش کا نام ہے۔ بہ ظاہر تو یہ بات ضرور قابلِ اعتراض معلوم ہوتی ہے کہ اس نظریے میں ایک آدمی کے ذاتی تاثرات کو سب سے بڑا معیار مانا گیا ہے مگر اس اعتراض میں یہ حقیقت پیشِ نظر رکھی گئی کہ یہاں 'ایک آدمی' کا سوال نہیں بلکہ فن کار کا سوال ہے۔ فن کار محض 'ایک آدمی' نہیں ہوتا۔ فن کار تو براہ راست زندگی کا آلۂ کار ہے۔ وہ ایک معمل ہے جہاں زندگی تجربے کرتی ہے۔ راں بو کے بقول ہمیں یہ نہیں کہنا چاہیے کہ میں سوچتا ہوں، بلکہ مجھے سوچا جاتا ہے۔ اس

لیے فن کار کی تخلیقات کو ایک آدمی کی رائے نہیں سمجھا جا سکتا۔ یہ اور بات ہے کہ جھوٹے فن کاروں سے بھی ہمیں وقتاً فوقتاً سابقہ پڑتا ہے مگر اس طرح تو جھوٹے پیغمبروں کی بھی دنیا میں کمی نہیں۔ بہار کے 'تشق چیپل غونغ' صاحب بھی تو براہ راست اللہ میاں سے خطاب لے کر نازل ہوئے تھے مگر انھیں کسی نے کلیم اللہ نہیں سمجھا۔

ان تصریحات کے بعد بہتر ہوگا کہ میں جدید شاعروں کے دو چار ایسے بیانات کا جائزہ لوں جو بظاہر بڑے خطرناک معلوم ہوتے ہیں۔ بادلیئر نے کہا ہے کہ کسی کو الزام دینا، کسی کی مخالفت کرنا، بلکہ انصاف کا مطالبہ کرنا بھی بدمذاقی ہے۔ ظاہر میں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ فن کار کو انصاف اور آزادی کی لڑائی سے واسطہ نہیں رکھنا چاہیے۔ مگر یہ بیان آسکر وائلڈ کا نہیں بادلیئر کا ہے۔ بادلیئر کے سامنے ایک نہایت ہی زبردست مسئلہ تھا۔ حقیقت کا جو تصور اب تک رائج تھا وہ کام نہیں دے رہا تھا۔ اب فن کار کے لیے لازمی تھا کہ حقیقت کو نئے سرے سے سمجھے۔ حقیقت کا تصور متعین نہ ہو سکا ہو تو انصاف کا مطلب بھی مبہم ہو جاتا ہے۔ اس صورت میں کس قسم کے انصاف کا مطالبہ کیا جائے۔ دراصل اس قسم کے تشکک سے انصاف کی لڑائی میں کوئی کمی نہیں آتی کیوں کہ اس سے انصاف کا مسئلہ سلجھتا ہے۔ اگر اس قسم کے شک کو روس، امریکہ اور انگلستان کے ارباب اقتدار اپنے دل میں کبھی کبھی راہ دے دیا کرتے تو یو۔ این۔ او کفن دزدوں کی انجمن ہو کے رہ جاتی۔

اسی طرح جب راں بو اخلاقیات کو دماغ کی کمزوری بتاتا ہے تو اس کا مطلب صرف یہ ہوتا ہے کہ جو لوگ حالات کا لحاظ کئے بغیر ہر مروجہ اخلاقی قانون کو بے چون و چرا تسلیم کر لیتے ہیں وہ سوچنے کی طاقت نہیں رکھتے۔ خود راں بو میں نئی اخلاقی اقدار فراہم کرنے کی طاقت تھی یا نہیں، اس کا حال اس کا کلام پڑھ کر ہی معلوم ہو سکتا ہے۔ اب آندرے ژید کا ایک رسوائے زمانہ جملہ لیجیے...... نیک جذبات سے صرف برا ادب پیدا ہو سکتا ہے۔ اس بیان سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہے کہ ژید فن کار کو نیکی سے بالکل بے نیاز ہو جانے کا مشورہ دیتا ہے۔ بلکہ اسے کہنا یہ ہے کہ معاشرے کا اندرونی توازن بگڑ چکا ہے۔ مگر نیک و بد کا تصور وہی چلا آ رہا ہے جو مکمل ہم آہنگی اور توازن کے وقت تھا تو ایسا تصور فن کار کو صحیح تخلیق میں مدد نہیں دے سکتا، کیوں کہ اس کا کام نئی حقیقتوں کی دریافت بھی ہے۔ بالکل انھیں معنوں میں بادلیئر نے شیطان کو ''جلاوطنوں کا عصا اور موجدوں کا چراغ'' کہا ہے۔ اگر آپ کو نئے اخلاقی معیار ڈھونڈھنے ہیں تو مروجہ معیاروں کو

بجنسہٖ قبول نہیں کر سکتے۔ اس کے لیے تو بعض وقت نیک کو بد اور بد کو نیک سمجھ کر تجربہ کرنا پڑے گا کہ حقیقت کیا ہے۔ اس لیے یہ فن کار ہر قسم کے مروجہ تصورات سے اپنے فن کو آزاد رکھنے پر مصر رہے ہیں۔ بلکہ ژید نے تو اس معاملے میں بڑی سخت گیری سے کام لیا ہے۔ انھوں نے کہا ہے کہ اگر آپ کسی جماعت میں شامل ہوں گے تو جماعت آپ کو قید کر لے گی۔ اصل فرانسیسی جملے کا ترجمہ اردو میں نہیں ہو سکتا ورنہ تو اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہوتا ہے کہ اگر آپ کوئی فیصلہ کریں گے تو اس فیصلے کے اسیر ہو کے رہ جائیں گے۔ اکثر تخلیقی خیالات یوں ہی کھیل ہی کھیل میں پیدا ہوتے ہیں۔ آج کل فرانس میں ایک تحریک چلی ہے 'ذمہ دار ادب' کی۔ اس کے متعلق ژید نے کہا تھا کہ آج تو آپ ادب کو ذمہ دار بنا رہے ہیں، کل کہیں گے کہ خیال کو بھی ذمہ دار ہونا چاہیے، یعنی اگر مقررہ طریقوں کے علاوہ کسی اور طرح سوچنے کی پابندی ہوگئی تو تخلیقی خیالات کا بیج ہی مارا جائے گا۔ ژید کے نزدیک جن خیالات سے انسانیت کو فائدہ پہنچا ہے وہ عموماً روحانی یا ذہنی کھیل سے پیدا ہوئے ہیں۔ فن برائے فن کے نظریے کو بھی آپ اسی قسم کا کھیل سمجھیے جو لوگ کسی نہ کسی شکل میں فن کی برتری کے قائل تھے ان کی بنیادی خواہش زندگی سے کنارہ کشی نہیں تھی۔ جس طرح دنیا کی ابتدا سے لے کر آج تک فن کار نئے خیالات، تصورات، احساسات تخلیق کرنے کا کھیل کھیلتے چلے آئے ہیں، وہیں کھیل یہ لوگ بھی کھیل رہے تھے۔ فرق یہ ہے کہ ان کے کھیل کے قواعد ذرا مختلف تھے۔ یہ کھیل یوں کھیلا جاتا تھا کہ پہلے تو کائنات کو ریزہ ریزہ کر دو اور پھر ایک نئی کائنات بناؤ جو پہلے سے حسین، ہم آہنگ، متوازن، اور بامعنی ہو، اس کھیل میں یہ لوگ ہارے ہوں یا جیتے ہوں، بہر حال انھوں نے کھیلا ضرور۔

ممکن ہے فن برائے فن کا نظریہ بڑا مہلک ہو۔ مگر میں نے تو اپنی سی لیپ پوت کر ہی دی۔ بہر حال آپ میری بات پر نہ جائیے۔ جن لوگوں کو اس نظریے سے متعلق سمجھا جاتا ہے ان کی تخلیقات دیکھیے 'جدید روایت' نے جو کچھ سوچا، سمجھا اور محسوس کیا ہے، اس پر جو کچھ بیتی ہے اس کی محرومیاں اور کامرانیاں، غرض ہر چیز کا نچوڑ راں بو کی نظم 'دوزخ میں ایک موسم' میں آگیا ہے جو 1973 میں لکھی گئی تھی۔ یہ نظم آپ کو بتائے گی کہ اگر جمال پرستی کے بارے میں کسی کو خوش فہمیاں تھیں تو وہ کتنی جلدی رفع ہو گئیں اور ہر فن کار کو اپنی اپنی جگہ پتہ چل گیا کہ تصویرِ جمال کی بنیاد چند غیر جمالیاتی اور ہمہ گیر اقدار اور اخلاقی اعتبارات پر نہ ہو تو احساسِ جمال بذاتِ خود ایک مصیبت بن جاتا ہے۔ راں بو کی نظم یوں شروع ہوتی ہے:

''اگر مجھے ٹھیک یاد ہے تو ایک زمانے میں میری زندگی ایک ضیافت تھی جہاں
ہر دل کا کنول کھل جاتا تھا۔ جہاں ہر طرح کی شراب کا دور چلتا تھا۔''
''ایک شام میں نے حسن کو اپنے گھٹنوں پر بٹھالیا.......... اور مجھے اس کا مزا
کڑوا لگا.......... اور میں نے اسے گالیاں دیں۔''

دراصل ساری بات ان تین چھوٹے چھوٹے جملوں میں آگئی ہے۔ اخلاقیات اور مذہب یا ایک متوازن اور ہمہ گیر نظام حیات کی اجازت سے نکاح پڑھوائے بغیر حسن کو گھٹنوں پر بٹھانے کا یہی انجام ہوتا ہے۔ خیر، آپ راں بو کی زبانی ہی سنئے کہ آگے کیا گزری:

''میں نے قانون کے خلاف ہتھیار اٹھالیے
میں بھاگ کھڑا ہوا۔ اے جادوگرنیو، اے افلاس، اے نفرت، میں نے اپنا خزانہ تمھارے سپرد کر دیا!
آخر یہ حال ہوا کہ ہر طرح کی انسانی امید میری روح سے غائب ہوگئی۔ ہر مسرت کا گلا گھونٹنے کے لیے میں بہرابن کے وحشی درندے کی طرح اس پر جھپٹ پڑا۔
میں نے جلادوں کو بلایا تاکہ دم توڑتے ہوئے ان کی بندوقوں کے کندے دانتوں سے چبا سکوں۔ میں نے وباؤں کو پکارا کہ ریت سے، خون سے میرا گلا گھونٹ دیں۔ میں نے مصیبت کو اپنا معبود بنالیا، میں کیچڑ میں لوٹا، میں نے جرم کی ہوا سے اپنے آپ کو سکھایا اور میں نے دیوانگی سے دل لگی کی۔
اور موسم بہار میرے لیے از خود رفتہ مجذوبوں کا سا ہولناک قہقہہ لے کر آیا۔''

یہ حالت صرف راں بو کی ہی نہیں ہوئی بلکہ اس روایت کے اور شاعروں کو بھی دوسرے تمام تصورات سے کنارہ کش ہو کے صرف حسن پرستی کرنے کی کوشش میں اسی قسم کے تجربات سے دوچار ہونا پڑا۔ اب ان کے سامنے دو راستے تھے، یا تو اپنا خزانہ جادوگرنیوں کو، افلاس کو، نفرت کو سپرد کر کے فراغت سے بیٹھ جائیں کہ جو گزرتی ہے گزرا کرے یا پھر اپنی زندگی کو نئی اخلاقی بنیادوں پر پھر سے تعمیر کریں تاکہ جمال پرستی سے ایسے ہولناک نتائج پیدا نہ ہوں۔ ان شاعروں نے دونوں باتیں کیں۔ کبھی تو ہمت ہار کے بیٹھ گئے، کبھی ہمت کر کے اٹھ کھڑے ہوئے۔ ان کی بے دلی کے نمونے تو میں پیش کر ہی چکا ہوں اور نہ بھی کرتا تو اوروں نے انھیں

بدنام کرنے میں کیا کسر چھوڑی ہے۔ میں تو صرف یہ دکھاؤں گا کہ ان لوگوں میں حسرتِ تعمیر کتنی شدید تھی۔

راں بو نے مذکورہ بالا نظم میں ورلین سے اپنے بارے میں یہ الفاظ کہلوائے ہیں'' جب وہ مجھے بے دل سا معلوم ہوتا تو میں اس کے ہر عجیب وغریب اور پیچیدہ فعل کا بہ غور مشاہدہ کرتی چاہے وہ فعل اچھا ہو یا برا۔ مجھے یقین تھا کہ میں اس کی دنیا میں کبھی بار نہیں پا سکتی۔ راتوں کو میں اس کے سوتے ہوئے پیارے جسم کے برابر لیٹی گھنٹوں جاگتی رہی ہوں اور یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتی رہی ہوں کہ آخر وہ حقیقت سے اتنا کیوں بچنا چاہتا ہے۔ ایسی خواہش تو آج تک کسی آدمی کے دل میں بھی نہ پیدا ہوئی ہوگی۔ اس کی طرف سے تو مجھے کوئی اندیشہ نہیں تھا، مگر مجھے محسوس ہوتا تھا کہ وہ معاشرے کے لیے ایک زبردست خطرہ بن سکتا ہے.......... شاید وہ زندگی کو بدلنے کے سربستہ رموز سے واقف ہے؟ پھر میں خود ہی جواب دیتی کہ نہیں، وہ تو صرف ان رموز کی تلاش میں ہے۔''

یہ فقرہ 'زندگی کو بدلنا' اس قابل ہے کہ اسے سارے جدید ادب کا عنوان سمجھا جائے۔ وہ حقیقت جس سے راں بو یا دوسرے شاعر بچنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ صرف حقیقت کا مروجہ تصور ہے، جس میں اخلاقیات سے لے کر سیاسی اور معاشی نظام تک سب چیزیں آجاتی ہیں۔ یہ لوگ موجودہ 'حقیقت' سے بے نیاز ہونے کی کوشش کر رہے ہیں تاکہ ایک نئی 'حقیقت' تخلیق کر سکیں۔ اور تو اور خود ژید کے یہاں جن کے خلاف آج کل یہ بات بہت زوروں سے کہی جا رہی ہے کہ انھیں ذاتی تسکین کے علاوہ اور کسی چیز سے علاقہ نہیں۔ یہ خیال بار بار ملتا ہے کہ انسان فطرت کے مقابلے میں ڈٹ جائے۔ اسے قابو میں لانے کی کوشش کرے اور اس طرح اپنی زندگی بدلے۔ انھیں پرومیتھیس کی داستان بہت عزیز ہے کیوں کہ اس نے انسان کے فائدے کے لیے آسمان سے آگ چرائی تھی جس سے زندگی کا نقشہ بہت کچھ بدلا۔

راں بو کو تو تمام فطری اور ماورائے فطری اسرار و رموز معلوم کرنے کی ایسی لگن تھی کہ دل میں ہر وقت آگ سی بھڑکتی رہتی تھی۔ اس نے اپنے دو خطوں میں ایک باقاعدہ نظریہ پیش کیا ہے کہ شاعر کو 'عارف' بھی ہونا چاہیے۔ اس میں یہ اہلیت ہو کہ ہر چیز کی تہ تک دیکھ سکے اور مستقبل کا نظارہ بھی کر سکے۔ اس 'عارف' کا ایک خاص فریضہ یہ ہے کہ اپنے اندر جو ماورائے عقل قوتیں موجود ہیں ان کی مدد سے خارجی حقیقت کا نقاب چاک کر دے اور اس پردے کے پیچھے جو ازلی

نور ہے وہاں تک پہنچ جائے۔اس کی رائے میں سب سے پہلا عارف بادلیئر تھا۔راں بو کہتا ہے
کہ آئندہ سے شاعری عمل کے ساتھ ساتھ نہیں چلے گی، بلکہ آگے رہے گی۔آگے رہنے کا مطلب
نہیں کہ شاعر عمل سے بے نیاز ہو کر فکر مطلق میں ڈوب جائے گا۔راں بو نے شاعر کو 'آسمان سے
آگ چرانے والا' بتایا ہے یعنی شاعر جن حقیقتوں کو بے نقاب کرے گا وہ صرف جمالیاتی تسکین
کے کام نہیں آئیں گی بلکہ ان سے انسان کی زندگی بدلے گی اور بہتر شکل اختیار کرے گی۔
زندگی کو از سر نو تخلیق کرنے کا خیال صرف خواہش تک محدود نہیں رہا۔ان لوگوں نے اپنی
سی کوشش کی ضرور،خواہ وہ کامیاب ہوئے ہیں یا ناکامیاب، یا یہ کوشش سرے سے مہمل ہو۔اس
وقت ذکر صرف کوشش کا ہے، کوشش کی نوعیت کا نہیں۔راں بو کہتا ہے کہ میں نے نئے پھول،
نئے ستارے، نئے جسم، نئی زبانیں ایجاد کرنے کی کوشش کی ہے۔مجھے ایسا محسوس ہوا ہے جیسے مجھ
میں مافوق الفطری قوتیں آ گئی ہیں۔اپولی نیئر کی ایک نظم کا اقتباس دیکھیے۔''ہم آپ کو نہایت
عجیب اور وسیع و عریض سرزمینیں دینا چاہتے ہیں۔جہاں جو بھی چاہے اسے پھولوں سے لدے
ہوئے اسرار و رموز حاصل ہو سکتے ہیں۔وہاں طرح طرح کی نئی آگ ہے جس کے رنگ آج
تک کسی نے دیکھے بھی نہ ہوں گے۔ہزاروں نئی نئی شکلیں ہیں جن تک وہم و گمان کا بھی گزر نہیں
ہوا۔ہمیں ان سب کی حقیقت بخشنی ہے،اسی خواہش کا اظہار ساں پول رو نے یوں کیا ہے کہ جو
دنیا ابھی تک نامعلوم ہے، ہمیں وہاں جا کر انسانوں کی نوآبادیاں بسانی ہیں۔

جیسا ان اقتباسات سے بھی ظاہر ہوتا ہے نیا فن حال پرست یا جمہوریت نہیں ہے۔اس
کی آنکھیں برابر مستقبل کی طرف لگی ہوئی ہیں۔ان فن کاروں نے صراحتاً کہا ہے کہ شاعر کو اپنے
اندر پیش بینی کی صلاحیت پیدا کرنی چاہیے بلکہ بعضوں نے تو یہ رائے دی ہے کہ فن کار کو چاہیے
کہ ماضی کی یادوں کو ذہن سے بالکل خارج کردے تاکہ مستقبل کا نظارہ براہِ راست
کر سکے، چناں چہ اس ضمن میں ایک نئی اور ظاہر میں مہمل سی اصطلاح وجود میں آئی ہے۔
'مستقبل کی یاد'۔اب دو چار نمونے ان فن کاروں کی مستقبل پرستی کے دیکھیے۔ساں پول رو نے کہا
ہے''فن صرف یہ نہیں ہے کہ موجودہ لمحے کو دیکھا اور محسوس کیا جائے بلکہ فن کا خاص کام یہ ہے
کہ زمانۂ حاضر کی حدوں کے پار جا کے ان خیالات کو پہلے سے دیکھا اور محسوس کیا جائے جن پر
ابھی تک عمل نہیں ہوا۔'' شارل کرو کی خواہش ہے کہ ''اپنا تو بس ایک مسلک ہو، ایک معبود
ہو...... مستقبل!'' اپولی نیئر کی رائے میں ''نئی روح کا تقاضا ہے کہ ہم پیغمبرانہ فرائض اختیار

کریں۔'' دراصل اپولی نیئر کا نقطۂ نظر ان سب شاعروں سے زیادہ امید پرستانہ رہا ہے اور انھوں نے مستقبل کے بارے میں بڑی بری توقعات کا اظہار کیا ہے...........اور ٹھیٹ لڑائی کے زمانے میں...........ایک اقتباس ان کی نظم کا بھی ملاحظہ فرمالیجیے۔

''شعور کی گہرائیو! کل تمھیں کھنگالا جائے گا۔ اور کون جانے اس تحت الثریٰ میں کیسی کیسی جاندار ہستیاں، بلکہ پوری پوری کائناتیں نکلیں گی...........انسان کو پتہ چلے گا کہ میں دراصل بہت زیادہ پاک، طاقت ور اور دانش مند ہوں۔''

یہ تو یہ، خود راں بو جو خوشی کو لعنت کہتا ہے کیوں کہ خوشی ہمیں روحانی جد و جہد اور حقیقت کی تلاش سے غافل کرتی ہے، جو اپنی ذہنی زندگی کو دوزخ سے تعبیر کرتا ہے، اس زمانے کے انتظار میں ہے جب زندگی نئی شکل میں ظاہر ہوگی'' وہ دن کب آئے گا جب ہم ساحلوں، پہاڑوں کے اس پار جابروں اور عفریتوں کے زوال، تو ہم کے خاتمے، نئی جد و جہد اور نئی عقل و دانش کی پیدائش کا استقبال کرنے جائیں گے ا.رزمین پر مسیح کے ظہور کے وقت اپنا ہدیۂ عقیدت لے کر سب سے پہلے پہنچیں گے؟'' اسے انتظار ہی نہیں بلکہ یقین ہے کہ دوزخ کی رات ختم ہو جائے گی اور ''صبح کے وقت ہم شدید صبر کی طاقت سے مسلح عظیم الشان شہروں میں داخل ہوں گے۔''

زندگی کو بدلنے کی خواہش کے ساتھ ساتھ سب سے اہم مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ زندگی کو بدلنے کا ذریعہ کیا ہو۔ انیسویں صدی میں مذہب کے ذریعے زندگی کو بدلنے کا خیال عام طور سے مضحکہ خیز سمجھا جاتا تھا۔ البتہ سائنس سے یہ امید ضرور تھی۔ فن کار نے اپنے آپ سے یہ سوال پوچھا کہ اگر انسان کو خارجی ماحول پر پوری قدرت حاصل ہو جائے۔ ہر چیز کو علم نصیب ہو جائے اور ہر ممکن ہنر مل جائے تو کیا زندگی بدل جائے گی؟ چناں چہ راں بو نے فرض کیا ہے کہ یہ سب چیزیں میرے قبضے میں آ گئیں ''میں ہر قسم کے اسرار و رموز کو بے نقاب کرنا جانتا ہوں، وہ مذہبی اسرار ہوں یا فطرت، موت، پیدائش، مستقبل، ماضی، نظام کائنات، عدم میں نئے سے نئے واہمے پیدا کرنے میں استاد ہوں......مجھ میں سب ہنر ہیں......آپ کو حبشیوں کے گانے چاہئیں یا حوروں کا ناچ؟ کیا آپ چاہتے ہیں کہ میں غائب ہو جاؤں، غوطہ ماروں اڑ انگوٹھی نکال لاؤں؟ بولیے آپ کیا چاہتے ہیں؟ میں سونا بناؤں گا، بڑی بڑی اکسیر دوائیں بناؤں گا۔''

اول تو یہ جو آدمی بول رہا ہے وہ دوزخ میں ہے اور اس علم و ہنر کے باوجود اسے چھٹکارا نہیں ملتا۔ پھر آپ نے دیکھا راں بو نے علم و ہنر کے کارناموں کو بازی گری بنا کے دکھا دیا ہے، چوں کہ علم

اور فن زندگی بدل نہیں سکے اس لیے ان کی وقعت اس کی نظروں میں اس سے زیادہ نہیں۔ اپنی نظم کے آخری حصے میں راں بو اس نتیجے پر پہنچتا ہے۔ ''میں سمجھتا تھا کہ مجھے مافوق الفطری طاقتیں حاصل ہوگئی ہیں۔ خیر، اب مجھے چاہیے کہ اپنے تخیل اور اپنی یادوں کو دفن کر دوں۔'' اب اسے یہ پتہ چل گیا ہے کہ علم و ہنر میرے کام کیوں نہیں آیا۔ ''میں اخلاقیات سے بالکل کنارہ کش ہوگیا تھا۔ میں اپنے آپ کو فرشتہ یا دانش مند سمجھتا تھا، مگر میں تو پھر زمین پر واپس آگیا ہوں۔'' فرشتے کا مطلب مکمل انسان۔ جو آدمی اپنے کو مکمل سمجھتا ہو وہ اپنی زندگی کو بدل نہیں سکتا۔ اسی طرح خالص دانش مندی سے بھی وہ اصول ہاتھ نہیں آسکتا جو زندگی کو ایک منظم اور ہم آہنگ نقش کی شکل دے دے۔ خالی علم سے جبلتوں کی ترتیب و تنظیم ممکن نہیں۔ بلکہ علم جبلتوں کا آلۂ کار بننے کی زبردست صلاحیت رکھتا ہے۔ اور جبلتوں کے آزاد ہو جانے ہی کو راں بو دوزخ سمجھتا ہے، چناں چہ علم اور فن کے بھروسے پر نجات، یا زندگی کو بدلنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔

چوں کہ فن کاران دونوں چیزوں سے مایوس ہو چکا ہے، مگر ساتھ ہی زندگی کو بدلنے کی خواہش اب بھی باقی ہے۔ اس لیے اس کا اہم ترین فریضہ یہ ہو جاتا ہے کہ زندگی کو بدلنے کا نسخہ ہر جگہ ڈھونڈے۔ اگر عقل کے ذریعے ممکن نہ ہو تو ماورائے عقل طاقتوں کے ذریعے۔ چناں چہ اس اندھی جستجو کا جذبہ ساری جدید روایت پر غالب ہے۔ اس جستجو کا استعارہ 'سفر' ہے یوں تو شاتو بریاں اور بائرن جیسے رومانی شاعر بھی سفر کے دھنی تھے مگر ان کا سفر غم غلط کرنے یا نئے احساسات سے لطف اندوز ہونے کے لیے تھا، حقیقت کی جستجو کے لیے نہیں۔ اس نئے سفر کے لوازمات سب سے پہلے بادلیئر نے گنوائے۔ بادلیئر کے مسافر کو ایک اندرونی لگن کھائے جاتی ہے۔ وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ میں کہاں جا رہا ہوں اور کیوں جا رہا ہوں۔ مگر برابر چلتا رہتا ہے۔ اس سفر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نہ بادبان کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ بھاپ کی۔ بس شرط یہ ہے کہ آدمی وہ چیز ڈھونڈھ کے لائے جو نئی ہو اور جسے کوئی نہ جانتا ہو۔ جیسے جیسے یہ جدید روایت آگے بڑھتی ہے جسمانی بے حرکتی کا عنصر بھی بڑھتا جاتا ہے۔ آندرے سال موں نے کہا ہے ''میں ایسے اسٹیشن کے خواب دیکھتا ہوں جہاں سے گاڑیاں ہی نہ چلتی ہوں........ بے حرکتی بھی بڑا اچھا سفر ہے۔ بس صبر کر کے اپنے سامان پر بیٹھ جانا چاہیے۔'' ان شعروں سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ شاعر مکمل جمود کی تلقین کر رہا ہے مگر یہ تفسیر غلط ہے۔ شاعر نامعلوم نئی حقیقت کی جستجو کو جسمانی حرکت سے بے نیاز کرنا چاہتا ہے، بقول پول کلو سوال چلنے کا نہیں ہے

بلکہ پانے کا۔ جس طرح نیا سفر حرکت سے بے نیاز ہے اسی طرح نتائج کے نوعیت بھی مدنظر نہیں۔ یہ تو ٹھیک ہے کہ اصل مقصد زندگی کو بدلنا ہے مگر جب نسخہ کا پتہ نہیں تو مسوس کے لیے یہی رہ جاتا ہے کہ جو چیز بھی ہاتھ آئے اسے آزمائے۔ یہ تلاش فن کار کی جان کو اس طرح لگی ہے کہ اسے کسی چیز کا ڈر ہی نہیں۔ بادلیئر نے اس جستجو کی نوعیت دو لائنوں میں بیان کر دی ہے۔ ''غار کی تہہ میں کود پڑو، چاہے وہاں جنت ہو یا جہنم.......... نا معلوم حقیقت کی گہرائیوں میں تا کہ کوئی نئی چیز ہاتھ آسکے۔''

اور یہ غار کون سا ہے؟ خود فن کار کی ہستی کیا ہے۔ اس چیز کو خود پرستی اور انانیت کہہ کر کے بدنام کیا جاتا ہے۔ مگر ان لوگوں کو اپنے اندر غوطہ لگانے کی ضرورت اس وجہ سے پیش آئی کہ یہ لوگ اپنے ذاتی تجربات کے ذریعے دیکھ چکے تھے کہ خارجی زندگی کی تنظیم و ترتیب سے روحانی انتشار، عدم توازن اور کرب ختم نہیں ہوتا۔ بلکہ شاید مایوسی کچھ اور شدید ہو جاتی ہے۔ چناں چہ اندر ڈوب کے یہ لوگ تجربہ کرنا چاہتے تھے کہ آخر ہماری داخلی زندگی میں بے ترتیبی کی وجہ کیا ہے؟ اس کی تنظیم ہو سکتی ہے یا نہیں۔ اگر ہو سکتی ہے تو کس اصول کے ماتحت۔ اس اقدام کا مطلب یہ نہیں تھا کہ خارجی دنیا سے لطف لے چکے، اب ذرا اپنی ہستی سے دل بہلاؤ، بلکہ ان لوگوں کا مقصد اپنی اندرونی زندگی کا معروضی مطالعہ تھا۔ لافورگ نے سفر کے معنی ''اپنے اندر اتر جانا بتائے ہیں، اور ساں پول رو نے ''اس طرح چلنا کہ آنکھیں اندر کی طرف لگی ہوں'' ان فقروں سے یہ شبہ ضرور ہوتا ہے کہ یہ لوگ صرف فرار یا لذت اندوزی کے خواہش مند ہیں مگر درحقیقت نئے فن کار کو تلاش اس بات کی ہے کہ میری داخلی زندگی اصل میں کیا چیز ہے۔ بائبل کی مشہور حکایت ہے کہ ایک آدمی کا بیٹا گھر سے بھاگ کھڑا ہوا تھا اور بڑی مصیبتیں اٹھانے کے بعد واپس آیا تھا۔ ژید نے اسے نئے معنی پہنائے ہیں۔ بیٹا گھر لوٹ کے آتا ہے تو ماں پوچھتی ہے کہ تم گھر سے کیوں چھپے رہتے تھے۔ بیٹا جواب دیتا ہے کہ میں ڈھونڈ یہ رہا تھا کہ آخر میں ہوں کون.......... ژید کے نزدیک یہ تفتیش محض فنکاروں کا چونچلا نہیں ہے بلکہ اچھے حکمرانوں کے لیے بھی ضروری ہے۔ ژید کے ناول 'تے زے' میں بڈھا باپ ہیرو کو نصیحت کرتا ہے کہ سب سے پہلے تم یہ معلوم کرو کہ تم کون ہو، اس کے بعد اپنے آباء واجداد کی روایت سے واقفیت پیدا کرو۔ کسی اور جگہ ژید نے اس تفتیش کا طریقہ بھی بتا دیا ہے۔ ''دکھ سہتے ہوئے اپنے آپ کو اس طرح دیکھنا جیسے دکھ سہنے والا کوئی اور ہو۔'' بادلیئر نے خیر خدا سے دعا مانگی ہی ہے کہ ''مجھے وہ

ہمت اور طاقت عطا فرما کہ میں اپنے دل اور اپنے جسم کو بغور دیکھ سکوں اور مجھے گھن نہ آئے۔"
راں بو نے بھی اپنی عارف اور شاعر کی خصوصیات یوں بیان کی ہیں "وہ اپنی (روح) کو ڈھونڈتا ہے اس کا معائنہ کرتا ہے، اسے طرح طرح سے آزماتا ہے، اسے سمجھاتا ہے۔"

جس چیز کو ان لوگوں کی انحطاط پسندی یا تعیش پرستی یا بدکرداری کہا جاتا ہے اسے انھی تصریحات کو پیش نظر رکھ کر سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ عمل میں تو خیر نہیں مگر خیال کی حد تک یہ درست ہے کہ نئے تجربات کی دھن میں یہ لوگ اخلاق، عقل اور انسانیت سب کی حدوں سے گزر گئے۔ ایک چھوٹی سی مثال یہ ہے کہ ایک دن بیٹھے بیٹھے راں بو نے ورلین سے کہا کہ ہاتھ پھیلاؤ اور ایک نیا تجربہ حاصل کرو۔ ورلین نے ہاتھ پھیلایا تو راں بو نے چاقو مار دیا۔ مگر یہاں مزے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ یہ لوگ اپنی ہستی کے ہر پہلو سے براہ راست واقفیت حاصل کرنا چاہتے تھے خواہ وہ پہلو برابر ہو یا عقل کے خلاف ہو یا انسانی ہو۔ ان کا واحد مقصد انسان کے متعلق سچا علم حاصل کرنا اور انسان کی تہ تک پہنچنا تھا۔ یہ لوگ اپنے اوپر تجربات کرتے تھے۔ ان کی بعض باتوں میں ہمیں شہوت پرستی نظر آتی ہے۔ مگر ان کی شہوت پرستی عیاشی اور تماش بینی سے کوسوں دور ہے۔ اپنی شہوت کا مطالعہ بھی یہ لوگ راہبانہ سخت گیری کے ساتھ کرتے تھے۔ ژید کے "تے زے" نے بیسیوں عورتوں سے دل لگایا مگر دل اٹکایا کہیں نہیں۔ اپنی اس کمزوری کا اعتراف کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ مجھے اس سے یہ فائدہ ضرور ہوا کہ اپنے آپ کو جاننے میں بڑی مدد ملی۔ بادلیئر نے کہا ہے کہ "میں ان چیزوں کی تلاش میں ہوں جو خالی ہیں، سیاہ ہیں، اور ننگی ہیں۔" اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ آئندہ سے بدکاری کے علاوہ اس کا کوئی مشغلہ ہی نہیں ہوگا، جن سرزمینوں کو انسانی تجربات کی حدود سے باہر سمجھ کر اور عدم یا خلاء کہہ کے یوں ہی چھوڑ دیا گیا ہے۔ بادلیئر وہاں کی بھی سیاحت پر مصر ہے۔ جن چیزوں کو مروجہ اخلاقیات نے ممنوع قرار دے دیا ہے وہ انھیں بھی آزمانا چاہتا ہے کہ ان کی حقیقت کیا ہے اور انسانی زندگی سے ان کا کیا تعلق ہے۔ "ننگی" سے مراد یہ ہے کہ وہ ہر قسم کے ذہنی پردوں کو چیر کے حقیقت کو اصلی شکل میں دیکھنا چاہتا ہے، یہاں تک کہ خوفناک جبلتوں کو بھی۔ اسی تقاضے کے ماتحت ان لوگوں سے بعض وحشت ناک حرکتیں سرزد ہوئی ہیں............ عمل میں بہت کم، خیال میں بہت زیادہ بلکہ ایک حد تک یہ لوگ اپنی تحقیقات کے لیے خیالی بداعمالی کو ضروری سمجھتے ہیں۔ چناں چہ راں بو نے اپنے عارف کے متعلق کہا ہے "مگر سوال اپنی روح کو بے انتہا ہولناک بنانے کا ہے، وہ

بہت زبردست مجرم، بہت ہی مردود و ملعون بن جاتا ہے اور ساتھ ہی سب سے بڑا عارف بھی.......... کیوں کہ اسے وہ چیز مل جاتی ہے جس سے کوئی واقف ہی نہیں ہے۔"

اپنے آپ کو جاننے کی کوشش میں فن کار کو بڑے بڑے پاپڑ بیلنے پڑتے ہیں۔ وہ ہر قسم کی شخصیت اور کردار اختیار کر کے دیکھتا ہے۔ زندگی کی ہر شکل کو آزماتا ہے اور فن کار کو خود اس کا اعتراف ہے، مگر جس معاشرے میں مرکزیت نہ رہی ہو، وہاں یہ کوشش لازمی بن جاتی ہے۔ تا کہ مرکز کو پھر سے ڈھونڈا جا سکے یا نیا مرکز ایجاد کیا جا سکے۔ ہمارے زمانے میں سیاست دان تو الگ رہے، بڑے بڑے فلسفی اس ریاضت سے تھک کے کسی نہ کسی نظریے کے سائے میں جا بیٹھے ہیں۔ مگر ایک فن کار ہے جس نے ہار نہیں مانی۔ خدا نہیں ملتا تو نہ سہی مگر فن کار نے بولنے والے بچھڑوں کو پوجنا قبول نہیں کیا۔ بلکہ ہماری دنیا میں ایک وہی تو ہے جس نے بولنے والے بچھڑے کو ہر شکل میں پہچان لیا ہے۔ خیر، اب آپ راں بو کی زبان سے سنیئے کہ تلاش حقیقت کے سلسلے میں فن کار نے کیسے کیسے تجربات کیے ہیں، مگر تھکنے میں نہیں آیا" آؤ، بھیس بدلیں...... نٹ، فقیر، فن کار، ڈاکو، پادری...... مجھ میں سب ہنر ہیں...... آؤ جتنی بھی شکلیں ذہن میں آئیں بنا کے دیکھیں...... اب میں اپنے آپ کو کس کے ہاتھ بیچوں؟ کس جانور کو پوجوں؟ کس مقدس بت پر حملہ کروں؟ کون سا دل توڑوں؟ کون سا جھوٹ اختیار کروں......؟ کس کے خون میں چلوں؟"

فن کار اتنی دوڑ دھوپ کرتا ہے، مگر اپنی محنت کا پھل کھانے کی اسے جلدی نہیں ہے۔ اگر اس کی محنت ضائع گئی ہے تو جائے مگر اپنی ناکامی کی پردہ پوشی اسے گوارا نہیں۔ راں بو طرح طرح سے زندگی کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے، مگر ہر بار اسے پتہ چلتا ہے کہ "یہ تو وہی زندگی ہے" اور "اصلی زندگی غائب ہے" چناں چہ فن کار اپنی ناکامی اور محرومی کا اعتراف بے کھٹکے کر لیتا ہے۔ بلکہ اسے یہ بھی محسوس ہو جاتا ہے کہ اس ناکامی کا سبب بھی خود میرے اندر موجود ہے۔ چناں چہ لوتریاموں نے کہا ہے "وہ طوفان کی طرح آزاد تھا، لیکن آخر ایک دن اپنی خوف ناک قوت ارادی کے بے قابو ساحلوں پر پھنس کے رہ گیا۔" ان لوگوں کو اپنی سرشاری کے باوجود یہ علم ہے کہ ہم زندگی کو جس پیمانے پر بدلنے کی کوشش کر رہے ہیں وہ دراصل انسان سے ممکن ہی نہیں، بہر حال اپنی سی کوشش ہم بھی کر رہے ہیں۔ راں بو نے صاف لفظوں میں کہہ دیا ہے "روحانی کش مکش بھی اتنی ہی خوفناک ہوتی ہے جتنا انسانوں کی جنگ، مگر انصاف کا جلوہ صرف خدا ہی کو

حاصل ہو سکتا ہے۔'' صرف ما بعدالطبیعیاتی معاملات ہی میں نہیں، معمولی انسانی معاملات میں بھی ان کی خودآ گاہی حد سے بڑھی ہوئی ہے۔ ان لوگوں پر آپ کوئی ایسا اعتراض نہیں کر سکتے جو انھوں نے خود اپنے اوپر نہ کیا ہو۔ ان لوگوں نے یہاں تک تسلیم کیا ہے کہ ہماری جد و جہد کا مقصد کتنا ہی بلند کیوں نہ سہی مگر موجودہ حالت میں معاشرے کے لیے ہمیں قبول کرنا دشوار ہے۔ رآں بو نے ورلین سے اپنے بارے میں کہلوایا ہے۔ ''وہ کچھ نہیں جانتا اور کام وہ کبھی کر کے نہیں دے گا۔ وہ تو اس طرح زندگی بسر کرنا چاہتا ہے جیسے کوئی سوتے میں چل رہا ہو، کیا صرف اپنی نیک مزاجی اور رحم دلی کے بل پر اسے حقیقی دنیا میں رہنے کا حق ہو سکتا ہے؟'' غالباً ان فن کاروں میں خودآ گاہی کے لیے ایک الگ حس موجود ہے۔ یہ لوگ چاہے جس حالت میں بھی ہوں، خواہ انھوں نے اپنے باقی حواس کو منتشر اور گڈ مڈ کر دیا ہو، مگر یہ زائد حس کبھی غافل نہیں ہوتی۔ لوتریاموں نے ان کی پوری کیفیت کا خلاصہ ایک جملے میں بیان کر دیا ہے۔ ''میں نے تمھیں دھوکا دینے کے لیے تو ضرور ایسا کہا تھا، مگر دراصل میری عقل کبھی غیر حاضر نہیں ہوتی۔'' اس زائد حس کو ایسا بنیادی تشکک کہا جا سکتا ہے جو اپنے آپ سے بھی مطمئن نہیں ہوتا، اپنے آپ کو بھی معاف نہیں کرتا۔ بادلیئر نے اپنے 'ریاکار قاری' کو اپنا ہم شکل اور بھائی کہا تھا۔ یہ ذہنیت اس پوری روایت پر حاوی ہے بلکہ یہ جملہ اور شاعروں اور ادیبوں کے یہاں بھی گونجتا ہے۔''

میں نے کہا تھا کہ یہ لوگ اپنا معروضی مطالعہ کرنا چاہتے تھے، مگر ممکن ہے یہ محض دعویٰ ہی دعویٰ ہو بلکہ بدکاری کا پردہ بن گیا ہو۔ اس لیے ایک ذرا طویل اقتباس اور پیش کروں گا۔ اگر ایک اچھا خاصا معقول آدمی اپنے بیوی بچوں اور گھر بار کو چھوڑ کر ایک سترہ اٹھارہ سال کے لڑکے کے پیچھے پیچھے شہر در شہر، ملک در ملک سرگرداں پھرے تو واقعی بڑی بری بات ہے۔ مگر آپ کو دکھانا یہ چاہتا ہوں کہ ورلین اور رآں بو نے اس قسم کی اوباشی سے حاصل کیا کیا؟ رآں بو نے مذکورہ بالا نظم کے ایک حصے میں اپنی دونوں کی داستان لکھی ہے۔ اپنے آپ کو 'جہنمی دولہا' قرار دیا ہے اور ورلین کو 'پگلی دلہن' اب سنیے کہ پگلی دلہن کیا کہتی ہے:

''میں برباد ہو گئی، میرا ناک میں دم آ گیا۔ میں ناپاک ہوں........... میں جہنمی دولہا کی باندی بن گئی ہوں.......... وہ بچہ ہی سا تھا..... اس کی لطافتوں نے مجھے محصور کر لیا۔ میں اس کے پیچھے ایسے دیوانی ہوئی کہ اپنے انسانی فرائض بھی بھول بیٹھی...... جہاں وہ جاتا ہے میں بھی اس کے ساتھ ساتھ جاتی ہوں، میں مجبور ہوں، اور وہ اکثر مجھ پر، مجھ بچاری پر خفا ہوتا رہتا ہے۔

وہ تو بھوت ہے، بھوت آدمی تھوڑی ہے............ کبھی بے شرمی کی باتوں پر فخر کرتا ہے کبھی سنگ دلی کو حسین بنا دیتا ہے، اور میں سنتی رہتی ہوں...... اکثر رات کے وقت اس کا بھوت میرے سر پر بھی سوار ہو جاتا، ہم ٹوٹے لوٹے پھرتے اور میں اس سے لڑتی جھگڑتی...... وہ دن بھی کیا ہوتے ہیں جب وہ اس طرح بن بن کے چلتا ہے، جیسے بہت بڑا مجرم ہو۔ کبھی کبھی وہ بڑی پیاری دیہاتی زبان میں باتیں کرتا ہے...... شراب خانوں میں وہ پاس بیٹھے ہوئے لوگوں کو دیکھ دیکھ کر رونے لگتا، جنھیں افلاس نے جانور بنا رکھا تھا۔ وہ اندھیری سڑکوں پر پڑے ہوئے شرابیوں کو اٹھاتا، اس کا اندازہ کچھ ایسا ہوتا جیسے کسی بدمزاج ماں کو چھوٹے چھوٹے بچوں پر رحم آجائے ـــــ وہ ایسی شائستگی سے چلتا جیسے کوئی چھوٹی سی لڑکی گرجا جا رہی ہو ـــــ وہ ایسے بنتا جیسے تجارت، فنِ طب ہر چیز اسے آتی ہو........... چاہے وہ کیسے ہی اچھے یا برے، پیچیدہ اور عجیب وغریب کام کیوں نہ کر رہا ہو، میں اس کا ساتھ دیتی۔ مجھے یقین تھا کہ میں اس کی دنیا میں بار نہیں پا سکتی...... مگر اس کی نیک دلی بڑی مسحور کن ہے، اور اس کی قیدی ہوں، کسی اور میں یہ طاقت ـــــ مایوسی کی طاقت ـــــ نہیں ہو سکتی کہ اسے برداشت کرے، اس کی سرپرستی کرے، اور اس کی محبت کا بارگراں اٹھائے........... میری زندگی اس پر منحصر ہو کے رہ گئی تھی۔ مگر میری حقیر اور بے رنگ سی ہستی سے اسے کیا لگاؤ تھا؟........... بعض دفعہ میں چڑ کے اس سے کہتی کہ میں تمھاری بات سمجھتی ہوں تو وہ کندھے جھٹک دیتا۔ چناں چہ مجھے بار بار غصہ آجاتا...........
مگر مجھے اس کی نوازشوں کی طلب زیادہ ہی ہوتی گئی۔ اس کے بوسوں اور ہم آغوشیوں سے مجھے ایسا معلوم ہوتا جیسے میں جنت میں پہنچ گئی ہوں........... مجھے ان باتوں کی عادت پڑ گئی...........
مگر مجھے پیار کرنے کے بعد وہ کہتا "جب میں تیرے پاس نہیں ہوں گا تو جو باتیں اب تک ہوئی ہیں کیسی مضحکہ خیز معلوم ہوں گی یعنی جب نہ تو تیری گردن میں میری باہیں ہوں گی نہ تیرے آرام کرنے کے لیے میرا سینہ ہوگا، نہ میرے ہونٹ تیری آنکھوں پر ہوں گے، کیوں کہ ایک نہ ایک دن میرا کہیں دور چلا جانا لازمی ہے۔ مجھے دوسروں کو بھی تو مدد کرنی چاہیے۔ یہ میرا فریضہ ہے۔"...... میں نے اس سے وعدہ لے لیا کہ وہ مجھے چھوڑ کے نہیں جائے گا۔ اس نے یہ محبت بھرا وعدہ بیسیوں دفعہ کیا ہے۔ مگر یہ وعدہ بھی ایسا ہی بے فیض نکلا جیسے میں اس سے کہوں کہ میں تیری باتیں سمجھتی ہوں........... بعض دفعہ میں بالکل بھول جاتی ہوں کہ میری کیا گت بن گئی ہے۔ وہ مجھے طاقت دے گا، ہم دونوں سفر کریں گے، ریگستانوں میں۔ شکار کھیلیں گے نامعلوم شہروں کی

پڑیوں پر سوئیں گے، نہ کوئی فکر ہوگی نہ دکھ، جب میری آنکھ کھلے گی تو اس کی ساحرانہ طاقت کے طفیل قانون اور رسم و رواج بدل گئے ہوں گے، یا دنیا ویسی کی ویسی ہوگی۔ مگر مجھ سے میری خواہشوں، میری مسرتوں اور میری بے فکریوں پر کوئی باز پرس نہیں کرے گی۔ میں نے اتنے دکھ اٹھائے ہیں کہ ان کے بدلے میں کیا تو مجھے یہ عجیب و غریب زندگی دے دے گا جو بچوں کی کتابوں میں بستی ہے؟ وہ یہ نہیں کرسکتا۔ مجھے اس کے آدرش کا پتہ نہیں۔ اس نے مجھے بتایا ہے کہ میرے دل میں کچھ پشیمانیاں ہیں، کچھ امیدیں ہیں، مگر ان کا مجھ سے کوئی تعلق نہیں ہوسکتا۔ کیا اسے خدا سے ہم کلامی کا شرف حاصل ہے؟ شاید مجھے خدا ہی سے رجوع کرنا چاہیے۔ مگر میں بالکل تحت الثریٰ میں جا پہنچی ہوں اور مجھ سے دعا بھی نہیں مانگی جاتی۔ اگر وہ مجھ سے اپنے رنج و غم بیان کرے تو کیا میں انھیں اس کے ہنسی مذاق سے کچھ زیادہ سمجھ لوں گی؟ وہ مجھ پر حملہ کرتا ہے۔ دنیا میں جس کسی بات سے بھی میرا تعلق ہے ان سب پر مجھے گھنٹوں شرم دلاتا رہتا ہے۔ اگر میں روؤں تو بگڑ بیٹھتا ہے.........بعض دن ایسے آتے کہ جو آدمی کسی نہ کسی قسم کا کام کرتے ہیں وہ اسے کسی خوفناک دیوانگی کے کھلونے معلوم ہوتے۔ وہ بڑی دیر تک ایسے ہنستا کہ ڈر لگنے لگتا۔ پھر اس کا انداز نوجوان ماں یا بڑی بہن کا سا ہو جاتا۔ اگر وہ اتنا وحشی نہ ہوتا تو ہماری نجات ہو جاتی۔ مگر اس کی نرمی بھی تو اتنی ہی مہلک ہے میں اس کی باندی بن کے رہ گئی ہوں.........میں بالکل پگلی ہوں۔"

راں بو نے اپنی تصویر پیش کرتے ہوئے کسی قسم کی خوش فہمی روا نہیں رکھی، کوئی رعایت نہیں برتی۔ کوئی اچھا یا برا پہلو ایسا نہیں رہا جو پیش نہ کر دیا ہو۔ اپنے بارے میں اس قسم کی معروضیت اس روایت کے فن کاروں کا مطمح نظر تھا۔ اسی چیز کو زیادہ تفصیل سے دیکھنا چاہیں تو پروست یا جوئس سے رجوع کیجیے۔ یہ لوگ اخلاقی بے راہ روی میں تو ضرور پڑے، مگر انھوں نے اخلاقی بے راہ روی کو بھی اخلاقی حسن کا آلہ بنا دیا اور اپنے آپ کو اخلاقی تجزیے کے لیے پیش کیا۔ اپنے آپ سے علیحدگی برتنے کی صلاحیت کے بغیر اخلاقی حسن کا وجود میں آنا ناممکن ہے۔ ممکن ہے ان لوگوں نے مروجہ اخلاقیات کی تخریب کی ہو مگر ساتھ ہی ایک نئی اور بلند تر اخلاقیات کے لیے زمین بھی ہموار کی۔ جس دور میں ان لوگوں نے اپنی تخلیقات کی ہیں کم سے کم سیاست کے میدان میں کوئی آدمی اخلاقیات کے اس درجے تک نہیں پہنچ سکا۔ خارجی حقیقت کے اندر پیرتے پیرتے ہمارے دانش ور جوہر تک تو جا پہنچے ہیں مگر چند فن کاروں کے علاوہ اپنے غوطہ

لگانے کی ہمت اس زمانے میں اور کوئی نہیں کر سکا۔ حالاں کہ جوہری طاقت کی تباہ کاریوں کو صرف خود بینی کی طاقت ہی روک سکتی ہے۔ مگر ہماری سیاست میں خود بینی زوال پسندی کا پیش خیمہ سمجھی گئی ہے۔

ادب کی اس روایت نے ایک اور بہت بڑا کام سرانجام دیا ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے وقت انسان نے سمجھا تھا کہ میں مذہب اور خدا کے تصورات سے آزاد ہو کے بھی زندہ رہ سکتا ہوں۔ ان ادیبوں نے اپنے اوپر تجربات کر کے ثابت کیا ہے کہ مذہب نہ سہی تو کسی نہ کسی ایسے ہمہ گیر تصور کے بغیر انسان متوازن زندگی بسر نہیں کر سکتا۔ کسی نقاد نے اس تحریک کے شروع ہی میں بھانپ لیا تھا کہ جمالیات کا راستہ خدا کی طرف جاتا ہے۔ چناں چہ یہی ہوا۔ مارلو کے شیطان نے کہا تھا کہ خدا سے الگ ہو کے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے دوزخ میں جل رہے ہوں۔ بالکل یہی تجربہ راں بو کا ہے۔ بلکہ اس کے خیال میں تو خدا سے بھاگنا بالکل ناممکن ہے۔ ''میں چھپ گیا ہوں اور نہیں چھپا۔'' اس روایت میں صرف منفی پہلو ہی نہیں ہے بلکہ بڑی شدید مابعدالطبیعیاتی لگن ملتی ہے.......... یوں تو سبھی شاعروں میں، مگر خصوصیت سے لافورگ اور ماکس ژاکوب میں۔ ژاکوب نے تو بالکل صوفیوں کے سے تجربات کو اپنا موضوع سخن بنایا ہے۔ ویسے یہ سب کے سب خارجی فطرت اور انسانی حواس کی پابندیوں سے باہر نکلنے کو بے قرار ہیں، بلکہ حقیقت اور فریب حقیقت، خواب، انسانی تجربہ، ان جیسے مبہم تصورات کو بھی اپنے لیے دیوار سمجھتے ہیں۔ بقول پیٹر رووردی ''جہاں حواس کی حکمرانی ہو وہاں سے حقیقت غائب ہو جاتی ہے، اڑ جاتی ہے۔'' لہٰذا ان لوگوں کی نظر میں شاعر قید میں ہے اور اس سے باہر نکلنے کے خواب دیکھ رہا ہے۔ خدا کے تصور تک کو ایک شاعر نے دیوار بتایا ہے جو ہمیں اس سے بھی لطیف تر حقیقت تک پہنچنے نہیں دیتا۔ چناں چہ یہ لوگ معرفت بھی بالکل نئے طریقے سے حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ان لوگوں کا مطمح نظر یہ ہے کہ مادے میں تھوڑی سی غیر مادیت پیدا ہو اور غیر مادی حقیقت میں تھوڑی سی مادیت۔ جو چیز بے نہایت ہے وہ تھوڑی بہت ٹھوس بنے۔ لافورگ پوچھتا ہے کہ ہمیں کیا خدا کو از سر نو نہیں بنانا پڑے گا؟ یعنی معرفت حاصل کرنے کے لیے ہمیں وہ احساس پیدا کرنا پڑے گا جس کا خیال ابھی تک معرفت ڈھونڈنے والوں کو میسر نہیں آیا تھا۔ اسی خواہش کا اظہار اس نے دوسری طرح یوں کیا ہے ''اے ہمارے آسمانوں والے باپ!......ہمیں روز کی روٹی پہنچا، بلکہ بہتر تو یہ ہے کہ ہمیں ذرا اپنے دسترخوان پر بیٹھ جانے دے۔'' اسی طرح ژید

کا ہیرو تے زے اس بات پر تعجب کرتا ہے کہ آخر غیر مادی دنیا اور خارجی حقیقت کو الگ الگ چیزیں سمجھنے کی کیا ضرورت ہے۔

تو گویا اس طرح یہ فن کار فطرت کے متعلق ہمارے تصورات بھی بدل رہے ہیں اور ایک نئی قسم کا تصوف ایجاد کر رہے ہیں۔ فطرت کی غواصی میں سائنس دان بہت دور نکل گیا ہے مگر عام آدمی فطرت کو اسی طرح محسوس کرتا ہے جیسے دو سو سال پہلے، بلکہ طرز احساس تو شاید سائنس دانوں کا بھی نہیں بدلا۔ نظریات بدل گئے ہیں۔ یہ کوشش صرف فن کار نے ہی کی ہے کہ احساس کے انداز ہی کو بنیادی طور سے بدلا جائے، مثلاً ایک ذرا سی بات یہی ہے کہ جہاں حدیں نہ ہوں وہاں حدیں بھی محسوس کی جائیں اور جہاں حدیں موجود ہوں انھیں محسوس نہ کیا جائے۔ دوسری کوشش یہ کہ آواز یا روشنی جیسے عناصر کو ان کی اولین شکل میں محسوس کیا جائے اور ٹھوس اور بے ٹھوس چیزوں کو آپس میں سمو دیا جائے۔ اس عمل کا نام ساں پول رو نے ''نہ دکھائی دینے والی چیزوں کی دکھائی دینے والی اقلیدس'' رکھا ہے۔ یا ''وہ نہ دکھائی دینے والی حقیقت............ جسے انسان کی خواہش نے ٹھوس بنا دیا ہے۔ اسی طرح ایک کوشش یہ ہوئی ہے کہ اندھیرے، اجالے، حقیقی اور غیر حقیقی، زندہ اور مردہ کے تضاد کو باطل قرار دے دیا جائے۔ اس کے لیے ایک بالکل ہی نئی قسم کی صلاحیت درکار ہوگی اور ذہن، احساسات، حافظہ سب کو از کار رفتہ سمجھ کے چھوڑ دینا پڑے گا۔ اس نئی صلاحیت کو پول ایلوار نے یوں بیان کیا ہے ''میں نظر کی خالص قوت کا غلام بن گیا، اپنی غیر حقیقی اور دوشیزہ آنکھوں کا غلام جو نہ دنیا سے واقف ہیں نہ اپنے آپ سے۔ یہ بڑی پرسکون طاقت ہے۔ میں نے جو دکھائی دیتا ہے اسے ابھی ختم کر دیا اور جو نہیں دکھائی دیتا اسے بھی میں نے اپنے آپ کو ایک بے دماغ آئینے میں کھو دیا!''

ان لوگوں نے خارجی فطرت اور اپنی خودی کا تجزیہ کر کر کے منتشر کر دینے کے بعد ان میں سے ایسی قوتیں نکالیں جو عقل کے دائرے میں نہیں سماتیں، مثلاً اتفاقات، بدی، بے نظمی، ممکن ہے انھوں نے ان چیزوں پر ضرورت سے زیادہ توجہ صرف کی ہو۔ بہر صورت انھوں نے یہ منظور نہیں کیا کہ ہمیں تجربہ ہو تو بے نظمی کو اور کائنات کو بنائیں منظم۔ اس کے بجائے انھوں نے انسان، فطرت، کائنات اور حقیقت اعلیٰ کا ایسا ہمہ گیر تصور ڈھونڈنے کی کوشش کی کہ جس میں ان سب عناصر کی جگہ نکل آئے اور جو ان تمام عناصر پر حاوی ہو جن کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ ایسا تصور ڈھونڈنے کی کوشش ہی سرے سے مہمل اور لایعنی ہے۔ یا ایسا تصور یا

تصورات پہلے سے موجود ہیں یا ان لوگوں کو اس جدو جہد میں بڑی سخت ناکامیوں کا منہ دیکھنا پڑا اور ان کا فن انسانیت کے لیے نقصان دہ بن کے رہ گیا۔ یہ سب سوالات الگ ہیں۔ میں ان میں الجھنا نہیں چاہتا۔ میں تو صرف اتنی بات ثابت کر رہا ہوں کہ ان لوگوں نے خالی خولی جمال پرستی نہیں کی بلکہ انسان کے پورے نظام احساس کو بدلنا چاہا۔ سائنس کی تازہ ترین دریافتوں کو انسانی شعور میں جذب کرنے کی طرف پہلا قدم اٹھایا جس کے بغیر علم بعض دفعہ وہ ہمزاد بن جاتا ہے جو قبضے سے نکل گیا ہو اور روح عصر کے غالب ترین عنصر یعنی تجرباتیت پر ایک نئے تصوف کی بنیاد رکھنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش غالباً اتنی ہمہ گیر اور جامع ہے کہ انسان کی موجودہ صلاحیتیں ان سے عہدہ برآ نہیں ہوسکتیں۔ اس صورت میں ہمیں فخر کرنا چاہیے کہ انسان کے ایسے عظیم الشان کام کا خواب دیکھا۔ اس کے بعد ہم جتنے چاہیں اعتراضات کر سکتے ہیں۔ اور وہ سب کے سب مجھے قبول ہوں گے بلکہ میں نے خود بھی ایسے اعتراضات متعدد بار کیے ہیں۔

فطرت اور مابعد الفطرت کے مشاہدے کے لیے نئی نظر پیدا کرنے کی کوشش ایک لازمی ضمیمہ یہ بھی ہے کہ ایک نیا فن ایجاد کیا جائے۔ عام طور سے جمال پرستی کے جو معنی لیے جاتے ہیں وہ یہاں بالکل بے کار ہو جاتے ہیں۔ ان لوگوں کی کوشش کا ماحصل یہ ہے کہ حقیقت کو محض بیان کر کے نہ رکھ دیا جائے۔ بلکہ ایک نئی حقیقت لفظوں کی مدد سے تخلیق کی جائے۔ بقول سال پول رواں لوگوں کے پیش نظر 'دوبارہ پیدائش' نہیں تھی بلکہ محض 'پیدائش' ایک طرح دیکھیے تو یہ عنصر شاعری میں ہمیشہ موجود رہا ہے مگر ان لوگوں نے شعوری طور پر کوشش کی کہ یہ عنصر ہمارے یہاں زیادہ سے زیادہ نظر آئے۔ یہ لوگ گویا ''لفظ کو آزاد کر دینے'' کی دھن میں لگے ہوئے تھے۔ سال پول رو نے اس عمل کی تصریح یوں کی ہے ''لفظوں میں پہلی مرتبہ پر لگے ہوں۔ ان پروں سے لفظ اس قابل ہو جائیں گے کہ حقیقت سے مابعد الطبیعیات میں، واہمہ سے اشیاء کی سرزمین میں پھلانگ جائیں۔'' اس جملے سے واضح ہو گیا ہوگا کہ یہ عملی زندگی سے فرار یا خالی جمالیاتی تسکین کی چاٹ نہیں ہے، بلکہ فطرت اور حقیقت کے تصور کو بنیادی طور پر بدلنے کی ہمہ گیر کوشش کا ایک حصہ ہے۔ اسی عمل کو راں بو نے ''الفاظ کی کیمیا گری'' کہا ہے، یا وہ شاعرانہ لفظ جس سے سارے حواس فائدہ اٹھا سکیں۔ اپنی تخلیقی کاوشوں کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے ''میں خاموشیوں کو، راتوں کو، الفاظ کی گرفت میں لا رہا تھا، جو بیان نہیں ہوسکتا اسے لکھ رہا تھا۔ میں گھمیریوں کو قائم کر رہا تھا۔'' اگر آپ اس عمل کو اور زیادہ تصریح کے ساتھ سمجھنا چاہتے ہیں تو ژاں پال سارتر

کی تفسیر دیکھیے۔ ان کے خیال میں شاعر لفظوں کو استعمال ہی نہیں کرتا۔ نثر نگار لفظوں کے اندر داخل ہو کر ان کا اچھی طرح معائنہ کر سکتا ہے۔ یہ بات شاعر کے بس کی نہیں، وہ لفظوں کو صرف باہر سے دیکھتا ہے۔ نثر نگار کی طرح وہ کسی چیز کو بیان نہیں کر سکتا۔ اس کے بجائے وہ اس چیز کے مقابلے میں، لفظوں کی مدد سے ایک نئی چیز بنا کے رکھ دیتا ہے۔ وہ الفاظ کی شکل میں چیزوں کا بدل پیش کرتا ہے چناں چہ اس کے شعر محض بیانیہ جملے نہیں ہوتے بلکہ چیزیں ہوتے ہیں۔ شاعر ٹھیٹ معنوں میں خالق ہوتا ہے۔ سارتر نے مثال کے طور پر راں بو کی وہ لائنیں پیش کی ہیں:

"کیسے کیسے موسم ہیں! کیسے کیسے قلعے ہیں!

وہ کون سی روح ہے جو بے گناہ ہو؟"

سارتر کہتے ہیں "یہاں نہ تو کسی سے سوال کیا گیا ہے، نہ کوئی سوال کرتا ہے، شاعر بالکل غائب ہے۔ اس سوال کا جواب نہیں دیا جا سکتا۔ یا یوں کہیے کہ یہ خود اپنا جواب ہے۔ کیا یہ جھوٹا استفسار ہے؟ مگر یہ سمجھنا مہمل بات ہوگی کہ راں بو یہ کہنا چاہتا ہے کہ "ہر آدمی کے اپنے اپنے گناہ ہیں، جیسا برتوں نے سال پول رو کے بارے میں کہا تھا، اگر وہ ایسا کہنا چاہتا تو کہہ دیتا۔ اس نے کوئی اور بات بھی نہیں "کہنی چاہی" تو اس نے ایک مطلق استفسار پیش کیا ہے۔ اس نے تو روح کے ایک حسین سے لفظ کو استفسار یہ ہستی عطا کر دی ہے۔ یہاں استفسار ایک چیز بن گیا ہے۔ جیسے ٹنٹو ریٹو کا درد و کرب زرد آسمان بن گیا تھا۔ یہ مفہوم نہیں رہا بلکہ مادی چیز بن گیا ہے، اسے باہر سے دیکھا گیا ہے اور راں بو ہمیں دعوت دیتا ہے کہ ہم اس کے ساتھ مل کر اسے باہر سے دیکھیں۔ اس میں عجب اس بات سے پیدا ہوتا ہے کہ اسے دیکھنے کے لیے ہم انسانی کیفیت کی حدود سے باہر نکل جاتے ہیں اور اسے وہاں سے دیکھتے ہیں جہاں سے خدا دیکھتا ہے۔"

نیا فن تخلیق کرنے کی اس کوشش کو اگر ہم انتہائی عظیم کارنامہ تسلیم کر بھی لیں تو بھی ایک اعتراض یہ وارد ہوتا ہے کہ ان میں سے بعض لوگوں نے زندگی کا اظہار کرنے کے بجائے اظہار کے عمل اور اظہار کے ذرائع کو اظہار کا موضوع بنایا، بلکہ والیری نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ مجھے تو بس طریقۂ کار سے دل چسپی ہے۔ اگر آدمی اظہار کا طریقہ ڈھونڈ لے تو پھر اظہار کی بھی ضرورت نہیں۔ اگر آپ صرف نظریوں تک محدود رہیں تو واقعی یہی معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ زندگی سے بیگانے ہو گئے ہوں گے۔ مگر سوال میرا یا آپ کا نہیں، فن کار کا ہے اور فن کار بھی

کیسے، ملارمے، اور والیری جیسے۔ اگر اس پائے کا فن کار یہ تفتیش شروع کرتا ہے کہ اظہار کی کیفیت کیا ہوتی ہے۔ اظہار میں خلل کس طرح اور کن باتوں سے پڑتا ہے اور یہ رکاوٹ کس طرح دور ہوتی ہے تو ناممکن ہے کہ وہ انسانی دماغ اور انسانی زندگی کے سب سے بنیادی عناصر تک نہ پہنچ جائے۔ چناں چہ موت وحیات، جسم اور روح، خیر وشر، عدم اور وجود، غرض انسان کے وہ کون سے بنیادی مسائل ہیں جو ہمیں ملارمے اور والیری کے کلام میں نہ ملیں۔ والیری نے جو نظمیں اظہار کے مسائل سے متعلق لکھی ہیں انھیں پڑھتے ہوئے ہمیں انسان کے بارے میں بڑے گہرے انکشافات ہوتے ہیں بلکہ اچھا خاصا ایک فلسفۂ زندگی مرتب کیا جاسکتا ہے۔ رہی یہ بات کہ ان دونوں میں زندگی گھٹتے گھٹتے اتنی کم ہوگئی تھی کہ ان کے یہاں موت اور حیات کا فرق موہوم سارہ گیا ہے۔ تو یہ مسئلہ بحث سے حل نہیں ہوسکتا، بلکہ ملارمے کی ''اے رود یاد'' اور ''چرواہے کا خواب'' (مترجمہ میرا جی) یا والیری کی نظم ''سانپ'' پڑھ کے دیکھنی چاہیے۔ ان لوگوں نے بھی موت سے کش مکش کی ہے اور موت پر فتح پائی ہے۔ البتہ گریبان پھاڑ کے ''زندگی! زندگی!'' چلاتے ہوئے نہیں بھاگے۔ ان لوگوں کا ایک خاص ذہنی کلچر ہے، ایک خاص لب ولہجہ ہے۔ اسی کے اندر رہ کے بات کرتے ہیں۔ ملارمے نے زندہ رہنے کی خواہش کا اظہار ایسے مہذب لہجے میں کیا ہے۔

''لیکن اے میرے دل! ذرا ملاحوں کا گانا تو سن!''

والیری نے خواہش مرگ پر فتح پانے کا ذکر یوں کیا ہے:

''ہوا سنکنے لگی، جینے کی کوشش کرنی چاہیے۔''

ان شاعروں پر سب سے زیادہ لعنت ملامت اس لیے کی جاتی ہے کہ انھوں نے سماجی مسائل کو قابل اعتنا نہیں سمجھا۔ اس کی حقیقت صرف اتنی ہے کہ ان لوگوں نے کسی خاص جماعت کی سیاست کو قابل اعتنا نہیں سمجھا۔ یہ تو میں پہلے ہی بتا آیا ہوں کہ انھیں ہر قسم کے جامد تصورات سے آزاد رہنے کی اتنی فکر کیوں تھی۔ مگر سیاست یا سیاسی جماعتوں سے الگ رہنا اس لیے ضروری تھا کہ سیاسی لوگ عزیز ترین تصورات کو بھی مصلحت پر قربان کرسکتے ہیں۔ یہ صرف خیالی ڈر نہیں تھا بلکہ بادلیئر، ورلین، راں بو انقلابات میں خود حصہ لے کے سیاسی لوگوں کی حقیقت کا تجربہ کرچکے تھے۔ بادلیئر نے کہا ہے کہ بھلا جمہوریت پرستی سے کون بچ سکتا ہے۔ یہ تو آتشک کے جراثیم کی طرح ہمارے خون میں ملی ہوئی ہے۔ تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ بادلیئر عوام کا دشمن

تھا۔ اس جملے کا مفہوم یہ ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ سیاسی لوگ جمہوریت کا نام لے کر کس طرح اپنا الو سیدھا کرتے ہیں، مگر اس کے باوجود ہم جمہوری نظام کی خواہش کرنے پر طبعاً مجبور ہیں۔ جمال پرستی کا الزام اگر تھوڑا بہت کسی پر عائد ہو سکتا ہے تو اوئیس مانس پر۔ مگر اس تک نے اس حقیقت کو محسوس کرلیا تھا۔ اس کا ایک کردار کہتا ہے کہ اگر میں اپنے آپ کو فریب دیتا رہتا ہوں تو کیا ہے۔ متوسط طبقہ تو جمہوریت کا نام لے کے غریبوں کو اچھی طرح الو بنا رہا ہے۔ میری فریب خوردگی تو پھر بھی اس درجے کی نہیں۔ سیاست بازی کو چھوڑیے، جہاں تک افلاس کے مسئلے کا سوال ہے اس روایت والوں کو اس کا انتہائی تلخ احساس رہا ہے۔ بلکہ شاید اتنی تلخی ان لوگوں میں نہ ہوگی جو براہ راست سماجی مسائل کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ مثال دینے بیٹھوں تو ایک پورا مضمون تیار ہو جائے گا۔ ایک اکیلے راں بو کے یہاں اچھی خاصی درجن بھر نظمیں ایسی نکل آئیں گی جن میں غریبوں سے شدید ہمدردی کا اظہار کیا گیا ہے.......... ''مسحور بچے''، ''جوئیں چننے والیاں''، ''غریب لوگ گرجا میں'' وغیرہ وغیرہ۔ اور اپنی نظم ''پیرس پھر سے بستا ہے'' میں تو راں بو نے موجودہ سیاسی اور معاشی نظام پر ایسا خوفناک طنز کیا ہے جس کی مثال ادب پیش نہیں کر سکتا۔ اس روایت نے صرف احتجاج یا ہمدردی پر اکتفا نہیں کی، بلکہ غیر سیاسی اصطلاحوں میں ایک ہمہ گیر عدل اور آزادی کا خواب دیکھا ہے۔ صرف توڑا نہیں، بنایا بھی ہے۔ پروست اور جوئس تک پہنچتے پہنچتے اس روایت نے انسانی زندگی کے بعض لازمی اداروں کا اثبات شروع کر دیا ہے۔ اسی طرح ژید نے اپنے تازہ ترین ناول ''تے زے'' میں محض انفرادیت کو کافی نہیں سمجھا۔ بلکہ روایت کو بھی آدمی کی مکمل نشو ونما کے لیے لازمی بتایا ہے۔ اس کے علاوہ اس ناول میں انھوں نے براہِ راست ایک ایسے نظامِ زندگی کی تعریف کی ہے جہاں دولت سب لوگوں میں برابر تقسیم ہوتی ہے اور آدمی کا سماجی درجہ ذاتی قابلیت سے متعین ہوتا ہے۔ ژید کی اس دنیا میں عدل ہی نہیں آزادی بھی ہے۔ بادشاہ تے زے روحانی دنیا اور خارجی حقیقت کو الگ الگ چیزیں سمجھتا اور اس کا مصیبت زدہ مہمان ایڈی پس ان دونوں کو الگ الگ مانتا ہے، مگر اس اختلاف کے باوجود تے زے کا رویہ معاندانہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا عقیدہ ہے کہ ایڈی پس کے آنے سے میرے شہر پر برکتیں نازل ہوئی ہیں۔ یہ ہے وہ دنیا جسے یہ جمال پرست بنانا چاہتے ہیں۔ یہ بات آپ کو صرف فن برائے فن کے پجاریوں کی دنیا میں ملے گی کہ اپنے مخالف کو رحمت سمجھا جاتا ہو۔

اسی کتاب میں ژید نے فرد کی نشو و نما اور تکمیل کا انتہائی صحت مندانہ تصور پیش کیا ہے۔ فرد کو چاہیے کہ اپنا ایک کام متعین کر لے اور پھر دل و جان سے اسے پورا کرنے میں لگ جائے۔ راستے سے بھٹکنے پر تو انسان مجبور ہے مگر ہمیشہ کے لیے بھٹک کے نہ رہ جائے۔ کام کو بیوی بچوں سے بھی زیادہ عزیز رکھے اور اسے پورا کر کے چھوڑے اور یہ کام ایسا ہو کہ اس سے پوری انسانیت کو فائدہ پہنچے۔ اسی سے فرد کی زندگی مکمل ہوتی ہے۔ ژید کے نزدیک کام کو ادھورا چھوڑنا سب سے بڑا گناہ ہے۔ اور دوزخ میں آدمی کو یہی سزا دی جائے گی کہ جو کام تم نے پورا نہیں کیا تھا اسے بار بار کرو۔

آپ کہیں گے کہ آخر ژید صاحب کو ہوش آ گیا تو بڑی اچھی بات ہے۔ مگر وہ خود اور ان کے ساتھ دوسرے جمال پرست بھی ایسی چیزیں لکھتے رہے ہیں جن سے ایک موہوم جمالیاتی تسکین تو حاصل ہوتی ہے مگر انسانیت کو اور کوئی واضح فائدہ نہیں پہنچتا۔ یہ اعتراض صرف سیاسی قسم کے لوگوں ہی کی طرف سے عائد نہیں ہوتا بلکہ ایسے لوگوں کی طرف سے بھی جو سیاست سے باہر نکلنے کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔ چناں چہ کیسٹلر نے ژید پر اعتراض کیا ہے کہ ان کی کتابوں میں کوئی خیال نہیں ہوتا، بس ایک مبہم سا ذائقہ، ایک ہلکی سی خوشبو ضرور محسوس ہوتی ہے جو ان کی تخلیقات کو ادبی عظمت عطا کرنے کے لیے کافی نہیں ہے کیوں کہ خالی ذائقے سے انسانیت کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا، مگر کیسٹلر کے خلاف شہادت دینے کے لیے میں خود اپنے تجربات پیش کرتا ہوں۔ ژید نے جنگ کے دوران میں اپنے روزنامچے میں جو کچھ لکھا ہے۔ اس کا زیادہ حصہ خیالات نہیں بلکہ صرف یہی ذائقہ فراہم کرتا ہے۔ اتفاق کی بات ہے کہ جن دنوں مسلمانوں کے قتل عام کا سلسلہ شروع ہوا ہے مجھے اس روزنامچے کے مختلف اجزا پڑھنے کو مل گئے۔ جس قسم کے خارجی حالات ژید کے لکھتے وقت تھے اس سے بھی تشویش ناک میرے پڑھتے وقت تھے مگر میرے سامنے ایک بڑی ٹھوس حقیقت یہ بھی تھی کہ ژید کے ذہنی سکون میں کوئی فرق واقع نہیں ہوا تھا۔ ان کے لب و لہجے میں کسی طرح کا اضطرار نہیں آیا تھا۔ غالباً ژید نے اتنی حسین نثر عمر میں کبھی نہیں لکھی۔ شاید انھوں نے خارجی حقیقت سے اتنا شدید تاثر کبھی حاصل نہ کیا۔ ژید کا ذہن وقتی انتشار اور اضطراب پر حیات محض کو ترجیح دے رہا تھا۔ اس نے ماحول کی ناامیدی اور خوف و ہراس سے مغلوب ہونا گوارا نہیں کیا تھا بلکہ ان حالات میں بھی حیات اندوزی میں لگا ہوا تھا۔ کیا اپنے اندر اس توازن کی صلاحیت رکھنا اور دوسروں میں یہ

صلاحیت پیدا کرنا انسانیت کی خدمت نہیں ہے؟ کیا زندگی کی طاقتوں کو کمزور نہ پڑنے دینا کوئی کارنامہ نہیں ہے؟ کیا اس رویے سے زندگی پر غیر مشروط یقین کا اظہار نہیں ہوتا؟

جس روایت کی ابتدا فن برائے فن کے نظریے سے ہوئی، اس سے تعلق رکھنے والے فن کاروں کے یہاں ادھر ادھر جو غیر صحت مند عناصر بھی ملتے ہیں ان سے مجھے انکار نہیں۔ البتہ اس سے انکار ہے کہ یہ روایت مجموعی حیثیت سے عوام یا بہتر زندگی یا حیات محض کی دشمن ہے اور انسانیت کو انحطاط یا موت کی طرف لے جاتی ہے۔ اس کے برخلاف یہ روایت ایک عظیم الشان تحقیقی مہم کی حیثیت رکھتی ہے جو زندگی اور زندگی کے بنیادی لوازمات کو ڈھونڈنے نکلی ہے اور ہمت اور خود اعتمادی کے ساتھ کہ کسی بنے بنائے تصور کا سہارا تک نہیں لیا۔ یہ تحریک خیر اور صداقت کے بنیادی وجود سے منکر نہیں ہے، بلکہ ان کا مکمل اثبات چاہتی ہے......... ایسا اثبات جو شاید انسان سے ممکن بھی نہیں ہے۔ انسان کا اعصابی نظام جتنا کرب اور اذیت برداشت کر سکتا ہے، اسے فن کاروں نے آگے بڑھ کر قبول کیا ہے تاکہ انسانیت کو حقیقت سے روشناس کرا سکیں اور اس لگن میں انھوں نے آسانیاں نہیں ڈھونڈیں، کسی مفاد سے سمجھوتہ نہیں کیا مکمل صداقت کے علاوہ اور چیز کو قابل اعتنا نہیں سمجھا۔ ممکن ہے بعض کوششوں میں یہ بالکل ناکام رہے ہوں۔ مگر فن سیاست کا میدان نہیں۔ یہاں فیصلہ کامیابی اور ناکامی کے حساب سے نہیں ہوتا۔ یہاں چلنا ہی سب کچھ ہے، پہنچنا نہ پہنچنا سب برابر ہے۔ یورپ کا شعور زندگی سے بیگانہ ہوتا جا رہا تھا، انھوں نے جہاں تک ہو سکا زندگی کو قائم رکھا۔ انھوں نے اپنے فرض سے جان نہیں بچائی۔ اپنے کام بے دلی سے نہیں کیا۔ انسانیت کو گرم رکھنے کے لیے آسمانوں سے آگ لانے کی دھن میں برابر لگے رہے۔ ان لوگوں میں جو تحریک بنیادی طور سے کام کر رہی تھی وہ یہی تھی۔ اس کا لحاظ رکھے بغیر انھیں نہیں جانچا جا سکتا۔ زمان اور مکان کی کیفیتوں نے جو کام ان کے ذمے ڈالا تھا اسے انھوں نے ادھورا نہیں چھوڑا۔ تے زے کی طرح ان کا بھی شہر بن گیا ہے اور دوزخ ان پر حرام ہو گئی ہے۔

○

(انسان اور آدمی: محمد حسن عسکری، ناشر: ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ)

ہیئتی تنقید اور اس کا پس منظر

ہیئت کی اصطلاح ادبی تنقید میں دو مختلف معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔ ایک طرف تو اسے ادبی شہ پاروں کی ظاہری شکل وصورت یا صنف کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے مثلاً غزل کے اشعار کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا یا ان میں قافیہ و ردیف کی موجودگی دوسری طرف ہیئت کے لفظ کو وسیع تر مفہوم میں کسی فن پارے کی داخلی ترتیب اور اس کے مختلف اجزا کے درمیان توازن و تناسب، ربط و آہنگ کو بھی ہیئت قرار دیا گیا ہے۔ آسکر وائلڈ نے غالباً اسی نقطۂ نظر سے لکھا تھا:

"Form is a myth, it is a secret of life."

اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

"Start with the worship of form and there is no

secret in art that will not be revealed to you."

اس اعتبار سے ہیئت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ جاتا بلکہ وہ وسیع تر معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا وزن، بحر، الفاظ کا انتخاب ہی نہیں بلکہ اس کی ظاہری شکل وصورت کے تمام رشتے اور روابط ہیئت کے ضمن میں آجاتے ہیں۔ ایک طرف ہیئت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال اور تصور سے قایم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں۔ ان رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی پہلو اور ان کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے اور دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں کی بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے۔ یہاں شاعری محض تصورات کی ترسیل نہیں بلکہ موسیقی اور مصوری سے بہت کچھ ملتی جلتی شکل اختیار

کرلیتی ہے اور ہیئت کا بنیادی مسئلہ تکنیک اور فنکارانہ ہنرمندی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

دوسرے مفہوم کو پیش نظر رکھا جائے تو اس کی جڑیں جمالیات اور تنقیدِ فن میں دور دور تک پھیلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اتنی دور تک کہ اس کا رشتہ جمالیات کے اس بنیادی سوال سے جوڑا جاسکتا ہے کہ آخر کوئی فن پارہ ہمیں کیوں جمالیاتی تسکین اور انبساط بخشتا ہے۔ اس کا جواب ایک وہ تھا جو قدیم ترین فنی تنقید نے ہومر کے الفاظ میں اس طرح دیا تھا کہ انبساط دراصل جوں کی توں نقل سے حاصل ہوتا ہے اور یہ شاید اس لیے کہ نقل انسانی جبلت ہے۔ جسے افلاطون نے اپنے مشہور نظریے 'نقل کی نقل' سے لافانی بنادیا، لیکن کیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی درست ہوگا کہ فطرت خود ایک ماہر فنکار ہے اور اس کے فن پاروں میں جو توازن، تناسب اور آہنگ پایا جاتا ہے جب فن کار اس عمومی توازن و تناسب اور آہنگ کو گرفت میں لے آتا ہے تبھی اس کا فن پارہ جمالیاتی کیفیت حاصل کرپاتا ہے۔ آخر حسن کا جو تصور افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے لے کر اپنی دیگر سبھی تصورات میں ڈھونڈا ہے وہ یہی توازن و تناسب اور آہنگ تو ہے۔

تو کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ حسن کا کوئی ایک مخصوص سانچہ ہے یا کوئی ایک توازن اور آہنگ ہے جس کی بنیاد پر جمالیاتی انبساط و کیف پیدا کیا جاسکتا ہے۔ افلاطون کی تعلیمات میں اس طرف اشارے تو ملتے ہیں جنھیں بعد کے نو افلاطونیوں نے ربط اور وسعت دے کر نئی فکری حیثیت دے دی۔ مثلاً افلاطون اقلیدسی شکلوں کی خوش آہنگی کا قایل تھا اور اسی قسم کا آہنگ فطرت ہی نہیں انسانی شخصیت اور اس کی جسمانی ترتیب میں تلاش کرتا ہے۔ پانچ فلسفیوں کا طبی نقطہ نظر یہیں سے ابھرا اور آب و آتش، خاک و باد کے عناصر اربعہ کے تصورات یہیں سے شروع ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ افلاطون ہی نے اپنی درس گاہ کے دروازے پر یہ تختی لگائی تھی کہ جو اقلیدس سے واقف نہ ہو وہ اندر داخل نہ ہو۔ یہاں تک کہا گیا کہ افلاطون کے نزدیک ہستی خداوندی بھی اقلیدسی شکل ہی تھی۔

اس کلیے کو دو جہتوں میں پھیلایا جاسکتا ہے۔ ایک یہ کہ فن دراصل کائنات کی مختلف النوع تخلیقات اور ان کے متنوع مظاہر میں تعمیم پیدا کرنے کی کوشش ہے یا انسانوں کی مختلف النوع شکلوں اور ان کی متنوع ذہنی اور جذباتی کیفیات کے درمیان ایک ایسی تعمیر کی کوشش ہے جسے انسان کی فطری یا متوازن ہیئت یا فارم کہا جاسکتا ہے۔ تخصیص اور تعمیم کی اسی بحث کو ارسطو نے آگے بڑھا کر تاریخ یا شاعری (یا فن) میں فرق پیدا کیا کہ تاریخ میں مخصوص افراد اور صورت حالات

کا ذکر ہوتا ہے۔ اور Probabilities اور Possibilities کی بحث اٹھا کر فن کو تاریخ سے افضل ٹھہرایا ہے کہ وہ ممکنات سے بحث کرتا ہے۔ یعنی انسانی اعمال و کردار کی اوسط یا ان کی تعیم تک پہنچتا ہے۔ دوسری نہج پر یہ بحث فن پارے کے اندرونی ترتیب اور توازن تک رہ نمائی کرتی ہے اور وسیع تر معنوں میں محض انداز بیان کا مسئلہ بن جاتا ہے۔ اس لحاظ سے بعد کو ''ہیئتی تنقید'' نے ادب کو محض فارم کا سوال قرار دے کر صرف متن تک تمام تنقیدی مطالعے کو محدود کر دیا۔ غالباً اسی نقطہ نظر سے آسکر وائلڈ نے کہا تھا کہ آرٹ محض فارم ہے۔

(2)

ہیئت پرست نقادوں کا دعویٰ ہے کہ قدیم تنقید کے پانچوں اہم مراکز میں ہیئت پر ہی زیادہ توجہ دی جاتی رہی ان میں یونان، روم، چین، ہندستان، اور مغربی ایشیا کو شامل کیا جاتا ہے۔ گو یہ دعویٰ سو فی صدی درست نہیں لیکن اس میں جزوی صداقت ضرور ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کبھی بھی سماجی نظام استحکام پاتا ہے اور اس کی اقدار کو قبولیت اور استناد حاصل ہو جاتا ہے ہیئت پرستی کا میلان بھی غلبہ حاصل کرتا ہے۔ ہر سماج اپنے ضابطوں کو قانون فطرت سمجھ لیتا ہے اور اپنے بنائے ہوئے جمالیاتی اور فنی سانچوں کو حتمی اور قطعی سمجھ کر ان کے عالم گیر اطلاق کا جواز پیدا کرنے لگتا ہے۔ لیکن جب اسی سماج کے اندر مسلمہ اقدار پر سوالیہ نشان قایم کیا جانے لگتا ہے اور اقدار کی کش مکش شروع ہوتی ہے تو اکثر توجہ ہیئتی تنقید سے ہٹ کر نفس مضمون، نئی حسیت اور فکر و خیال کی طرف مبذول ہو جاتی ہے۔

یونان میں تنقید میں ابتدا ہیئت پرستی سے نہیں ہوئی بلکہ ہومر کا وہ پہلا بیان جس میں سچے فن کی پہچان یہ بتائی گئی تھی کہ وہ واقعات کو سچ سچ بیان کر سکے یا مطابق[1] اصل عکاسی یا تصویر کشی کر سکے۔ ہیئت کے بجائے حقیقت پسندی ہی پر زیادہ زور دیتا ہے۔ افلاطون نے بھی نقل کی نقل کے تصور کے ذریعے اس پہلو کو زیادہ اجاگر کیا مگر افلاطون کے یہاں ہیئت پرستی کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ افلاطون کی تمام تر بحث سماج پر آرٹ کے اثرات کی ہے۔ کہیں بھی آرٹ پر سماج کے اثرات سے نہیں کی۔ جس کی بنا پر اسے سماجیاتی تنقید کے علم

1۔ ہومر کا اقتباس یہ ہے:

''گر یہ کہانی تو مجھے سچ سچ سنائے گا......

برداروں میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ پھر یہ بھی صحیح ہے کہ افلاطون چوں کہ فطرت کے ایک مخصوص نظام کا قایل ہے لہٰذا وہ فن کے بھی اسی مخصوص نظام پر زور دیتا ہے یہی وجہ تھی کہ افلاطون کے پیرو جب فنی تنقید کی طرف متوجہ ہوئے تو انھوں نے ہیئت پرستی ہی کو اختیار کیا۔

ومزٹ اور کلینتھ بروکس نے افلاطون کے حواس خمسہ کے تصور اور تصویری آرٹ میں اس کے بیانات کو ہیئت پرستی کے ثبوت میں پیش کیا ہے:

> "I do not mean by beauty of form such beauty as that of animals or pictures....... but straight lines and circles and the plane or solid figures which are formed out of them by turning lathes and rulers and measured of angles, for these I affirm to be not only relatively beautiful. Like other things, but they are eternally and absolutely beautiful." P.17

ارسطو کے بارے میں یہ بات زیادہ واضح ہے۔ ارسطو کے نظریۂ نقل کے باوجود بوطیقا میں سارا انداز بیان شاعری کے مختلف اسالیب کی درجہ بندی اور ان کی ہیئتی ضابطہ بندی پر صرف ہوا ہے۔ ارسطو اصناف کے ظاہری دروبست سے بحث کرتا ہے اور ان کو باطنی معنویت سے بھی زیادہ اہمیت دیتا نظر آتا ہے۔

ارسطو کے شارحین نے وحدتِ ثلاثہ کا نظریہ اس کے سر منڈھ کر اس کی ہیئت پرستی میں اور اضافہ کیا۔ ارسطو ڈرامے کو ایک گردش آفتاب پر محیط دیکھنا چاہتا ہے جو شاید اس دور کا تقاضا تھا اور اسی کے مطابق ارسطو نے یہ ظاہری پابندی ضروری سمجھی مگر وحدت تاثر کے علاوہ زمان اور مکان کی جو وحدتوں کو ارسطو سے منسوب کر دیا گیا ان کی ذمہ داری درحقیقت ارسطو پر نہیں وہ اس کا ہرگز قایل نہیں ہے کہ ڈرامے میں جو مقامات دکھائے جائیں وہ اسٹیج کی جگہ سے وسیع اور اس سے باہر نہ ہوں یا جو واقعات ڈرامے میں پیش کیے جارہے ہیں وہ عملی زندگی میں اس وقت تک زیادہ پیش نہ آئے ہوں جتنے وقت میں وہ اسٹیج پر پیش کیے جارہے ہیں۔

اس مرحلے پر ایک طرف ارسطو (اور کسی حد تک افلاطون) کے نظریۂ نقل پر غور کرنا ضروری ہے، جس کے مطابق یہ دنیا بکھرے ہوئے ذرات کا ایک تودہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسی مرتب اور منضبط تخلیق ہے جو مقررہ ضابطوں اور قاعدوں کے مطابق چلتی ہے۔ کائنات ایک

بامعنی عمل ہے اور اس کے اجزا ایک دوسرے سے منضبط ہیں اور آرٹ کا مقصد زندگی کی ایسی بامعنی شکل کی تصویر کشی کرنا ہے یا دوسرے لفظوں میں آرٹ فطرت کی پر معنویت عناصر کی کردار شناسی اور عکاسی ہے W.J.Bate کے الفاظ میں:

"The foundation of the classical tradition is its confidence in a rationally ordered and harmonious universe working according to fixed laws, principles and forms .... Art, as an invitation of what is essential in nature, is therefore, concerned with persisting, objective forms."

پھر المیے کی تعریف میں بھی ارسطو جن پہلوؤں پر زور دیتا ہے وہ تکمیل کا تصور، مرصع زبان اور باعظمت کرداروں پر مشتمل ہے۔ اس کے نزدیک ہر صنف میں کامیابی اس کے ظاہری تانے بانے یا فنی کاری گری پر منحصر معلوم ہوتی ہے۔ ظاہر ہے بوطیقا نے عالمی تنقید پر بہت گہرا اثر چھوڑا ہے۔

ارسطو کے نزدیک تخلیقی فن پارہ ایک مربوط وحدت ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی میں ایک خاص آہنگ اور باہمی توازن کا ہونا لازمی ہے۔ فن بلاغت پر اپنے رسالے میں ارسطو کی توجہ ہیئت پر بھی اور زیادہ مرکوز ہوئی۔

یونانی تنقید کا اثر جہاں جہاں پھیلا وہاں ارسطو کی بوطیقا کی بنا پر ہیئت پرستی کا بھی ایک خاص میلان پیدا ہوا۔ تنقید محض فنی کاری گری بن کر رہ گئی اور فصاحت اور بلاغت کے ایسے معیار تلاش کئے جانے لگے جن پر فن پاروں کو جانچا اور پرکھا جا سکے۔ روم میں جب شہری جمہوریتوں کا رواج ہوا اور امن اور جنگ جیسے اہم مسایل روم کی سینٹ میں خطابت کے جوش کے درمیان رائے عامہ سے طے ہونے لگے تو فن کی تعریف اور وسیع ہوئی اور فصاحت کے اصول زیادہ تر صناعی اور کاری گری کی سطح پر طے کئے جانے لگے۔ روم میں یہ لے اتنی بڑھی کہ ہوریس اور کیٹلس جیسے نقادوں نے کلاسیکی ضوابط کی پیروی کو وسیلۂ نجات جانا۔ ہوریس نے تو یہ مشورہ دیا کہ ''یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرو۔ رات کو ان کا خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو۔''

اس زمانے میں جب علم ایک وحدت سمجھا جارہا تھا اور عام طور پر یہ خیال کیا جاتا تھا کہ جو کچھ جاننے کو تھا وہ جانا جا چکا یا کم سے کم اس کا ایک اہم حصہ جانا جا چکا تو تہذیب کے دوسرے مراکز میں بھی ضابطوں اور سانچوں کو ضمنی شکل دینے کی کوشش کی جارہی تھی۔

ہندوستان میں بھرت کا ناٹیہ شاستر ڈرامے پر ہیئت ہی کے نقطۂ نظر سے غور کرتا ہے اور اس کی ہیئت اور تشکیل کے ایک ایک جزو کی تفصیل کاریگری اور صناعی کے لحاظ سے بیان کرتا ہے اور ناٹیہ شاستر ہی میں بھرت نے رس کے نظریے کی داغ بیل ڈالی ہے۔ اس سے مراد وہ جذبات ہیں جو مصنف قاری پر طاری کرنا چاہتا ہے یا جنھیں فن پارے کے مرکزی موڈ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس کی اصطلاح یوں تو نہایت پیچیدہ ہے اور اس پر ماہرین فن نے نہایت تفصیل سے بحث کی ہے، لیکن عام قاری کے لیے اتنا جان لینا مفید ہوگا کہ ارسطو نے ڈرامے میں جس وحدت تاثر کو ضروری قرار دیا تھا بھرت اس سے آگے جا کر اس تاثر کی درجہ بندی تک پہنچتا ہے اور اس طرح نورس نظریہ وجود میں آتا ہے۔

شرنگار	(رومانی)
ویر	(رزمیہ، بھیانک، خوفناک)
ہاسیہ	(مزاحیہ)
کرون	(دردمندانہ)
بھی بھتس	(نفرت انگیز)
رودر	(دہشت خیز)
ادبھت	(حیرت خیز)
شانت	(سکون بخش)
بھیانک	(خوف)

سنسکرت شعریات کے دور اول ہی میں دنڈی اور بھامہا نے ہیئت ہی پر توجہ صرف کی اور نثر، نظم اور مخلوط تین قسم کی شاعری کا تصور کیا اور اس کے ضابطے اور اجزائے ترکیبی مرتب کیے۔ مہا کاویہ اعلیٰ ترین صنف شاعری قرار دی گئی اور اس کے لیے منافع، خواہش یا نجات کے موضوعات مخصوص کیے گئے۔ ہیرو کے لیے ہوشیاری اور شرافت لازمی ٹھہری، شہر، سمندر، پہاڑ، موسم، طلوع آفتاب اور طلوع ماہتاب کے مناظر، تالاب یا باغ میں عاشق و معشوق کی چھیڑ

چھاڑ، شراب نوشی اور اظہار محبت کے مناظر، ضیافتیں، ہجر و فراق اور شادی، جنگ و جدل یا جشن اور دربار کی تصویر کشی بھی اجزائے ترکیبی میں شامل ہوئی۔ نثری شاعری کو دنڈی نے اکھیائے اور کتھا کی قسموں میں بانٹ دیا ہے اور شاعری کے لیے سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش کو یا ان سے ملواں زبان ہی کو جائز قرار دیا گیا ہے۔

اسلوب کے سلسلے میں بھی ویدربھ اور گوڈھ کی تقسیم روا رکھی گئی اور اول الذکر کے لیے (1) ارتھ ویکتی اور (2) پرشات (ندرت اور فصاحت) (3) شلیش (ایہام و تجنیس) (4) مادھریہ (شیرینی) (5) سکمارتا (شائستگی) (6) سمتا (خوش آہنگی) (7) اوجس (زور کلام) (8) ادارتو (ارتفاع) (9) کانتی (حسن ادا) اور (10) سمادھی (شعریت) ضروری قرار دی گئی جب کہ گودھ میں صوتی آہنگ، تجنیس اصوات و الفاظ کا خاص ترتیب کے ساتھ امتزاج مبالغہ اور صرف ونحو، صنائع اور بدایع کا فن کارانہ استعمال لازمی ٹھہرا۔ وامن نے اس نظام کو اور بھی زیادہ مربوط اور باضابطہ بنایا اور شعری اسلوب کو ویدربھ، گودھیہ اور پانچال میں تقسیم کر دیا۔

ویدربھ کے لیے ہمہ گیر شعری محاسن ضروری ٹھہرے اور گودھیہ کے لیے زور کلام اور حسن ادا اور پانچال کے لیے شیرینی اور شائستگی لازمی ہوئی۔

ممٹ نے ایک قدم اور آگے جا کر ان تمام خوبیوں کو آواز اور آہنگ کے ذریعے پیدا کرنے پر زور دیا اور دھونی یا آہنگ ہی کو شعری تنقید کا مرکزی تصور قرار دے دیا۔ وامن نے شیرینی، زور بیان اور صفائے کلام کو معیار قرار دیا تھا۔ ممٹ نے شیرینی کو انفی آوازوں یا چھوٹے مصمتوں پر منحصر بتایا اور زورِ کلام کو رگڑوار آوازوں یا س، ش جیسی آوازوں پر اور صفائے کلام اسی وقت ممکن ہے جب آواز اور آہنگ ہی سے شعر کا مطلب واضح ہوتا ہو۔ یہی نہیں ممٹ نے ضابطہ بندی کو اس منزل تک پہنچا دیا کہ شعر کے 1400 معایب کی فہرست بنا ڈالی۔

آنندوردھن نے ممٹ کے نظریۂ آہنگ (دھونی) کو رس کا وسیلہ قرار دے کر دونوں کو ملا دیا۔ آہنگ کا مقصد رس پیدا کرنا ہے یعنی پڑھنے یا سننے والے پر ایک مخصوص جذبہ طاری کرنا مقصود ہے لیکن یہ جذبہ صرف اسی وقت طاری ہو سکتا ہے جب پڑھنے یا سننے والے کے تجربے میں ایسے تصورات، تاثرات یا اشیا آ چکی ہوں اور یہ پچھلے جنم کے تجربات پر موقوف ہے یا

توفیق خداوندی پر منحصر ہے۔[1]

ریوکا نے رس اور دھونی کے ساتھ تیسری اصطلاح النکار یا صنعت گری کو اہمیت دی اور جگن ناتھ نے اس معیار کی سختی سے پابندی کی۔ ان کے نزدیک شاعری کا زیور صنعت گری ہے کہ یہی شاعری کو دوسرے وسایل اظہار سے ممتاز کرتی ہے۔ ہیم چند نے اس نَے کو اور بھی بڑھایا اور آخر کار سنسکرت شعریات کا علم نقادوں اور مفکروں کے بجائے صنعت گروں اور علم عروض و بیان کے کاری گروں کے ہاتھ پڑ گیا اور شاعری کو پہچان اُپما (تشبیہ) روپکا (استعارہ) دیپکا (تمثال) اور یمک (آہنگ) کو قرار دیا جانے لگا۔ لیکن اس مختصر سے جائزے سے بھی یہ اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ سنسکرت شعریات کے ابتدائی دور میں معنی سے زیادہ زور ہیئت پر صرف کیا گیا[2] اور ایسے سانچے وضع کرنے یا طے کرنے کی کوشش کی گئی جن کے برتنے سے لازمی طور پر جمالیاتی حظ پیدا ہو سکے۔

چین کو ہمارے تہذیبی مراکز میں شاید قدیم ترین کہا جاسکتا ہے۔ چینی تنقید[3] کے ابتدائی

---

1. اس سلسلے میں Sanskirt Literature کے مصنف A.Berriedale Keith کا بیان اور اسی کے ساتھ عربی تنقید کے بارے میں صاحب حدیقۂ ارم کا بیان ایک ساتھ پڑھنا دل چسپ ہوگا۔ کیتھ سنسکرت شعریات کے سلسلے میں لکھتا ہے:

"The pleasure is comparable to the appreciation of unity with the absolute attained in meditation by the adept, it is something which come to the man of taste (Sahradaya) and if a man has not taste as a result of misdeeds in a former birth he cannot experience the feeling." (P.128)

صاحب حدیقۂ ارم کا بیان ہے "دقتِ نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لہٗ کے ساتھ ایک خاص قسم کا ربط اور مناسبت ہے عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا موہبتِ الٰہی پر موقوف ہے۔ صفحہ 112

2. Shipley: Dictionery of World Literature, Indian Leterary Theory P.225
A.B.Keith: Classical Sanskrit Literature, Heritage of Indian Series, 1923, P.121-135 -

3. چینی شاعری پر کلیم الدین احمد کا مقالہ مطبوعہ "معاصر" حصہ 13 پٹنہ میں جغرافیۂ وجود (چین) کے عنوان سے شایع ہوا ہے۔ مزید ابن انشا کی ترجمہ کی ہوئی چینی نظمیں۔

دور میں چنگ ینگ کے درمیان باہمی توازن کو اہمیت دی گئی۔ چینی شاعری میں لہجے اور آہنگ پر زور دیا گیا اور شاعری کو چار اصناف میں تقسیم کر کے ان کے سانچے اور ضابطے بنا دیئے گئے۔ شہ فو، زواور چواس کے علاوہ ہلکے پھلکے موضوعات نے روزمرہ کے تجربات اور لطیف احساسات نے ان نظموں میں جگہ پائی۔ یہاں معنی سے زیادہ آہنگ اہم ہے اور خیالات سے زیادہ اہمیت شعری ہیئت کی ہے جسے کنفوشس کے فلسفے نے چنگ ینگ کی فکری بنیاد پر عطا کر دی۔ ایذرا پاؤنڈ اور آئی اے رچرڈز دونوں نے اسی فکری بنیاد پر اپنے تنقیدی افکار کے محل تیار کیے۔ چنگ ینگ[1] کا صحیح ترجمہ تو ممکن نہیں مگر یہ دراصل استقامت اور تبدیلی کے درمیان ایک لطیف توازن قایم کرنے کی تلقین ہے جس کا عکس چینی نظم کے مختلف آہنگ والے ٹکڑوں کے باہمی توازن میں بھی جھلکتا ہے۔ چینی شاعری اس تبدیلی اور استقامت کے درمیان ایک لطیف توازن سے عبارت ہے اور اس توازن کے لیے ہیئت دوسری تمام چیزوں سے زیادہ بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ جاپان کی ہائیکو شاعری کا ذکر بھی اسی ضمن میں کیا جا سکتا ہے۔ جو 32 ٹکڑوں میں پورا مضمون ادا کرنے پر زور دیتی ہے۔

تہذیب کا تیسرا اہم مرکز مغربی ایشیا رہا ہے جہاں عبرانی، عربی اور فارسی شاعری کا عروج ہوا۔ عبرانی شاعری وزن سے آزاد ہے او رایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابلے میں رکھ کر توازن پیدا کرتی ہے۔

عبرانی شاعری میں بھی توجہ ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابل رکھنے پر ہے گو خیال سے بھی توجہ ہٹی نہیں ہے لیکن توازن اور ہیئت کا تصور زیادہ اہم قرار دیا گیا ہے۔

عربی اور فارسی شاعری میں بھی ہیئت پر یہ زور برابر موجود رہا ہے۔ حدیقۂ ارم کا اقتباس دیا جا چکا ہے، جس میں کائنات کے آہنگ کے تصور پر شعر کی ہیئت کو قیاس کیا گیا ہے۔

عربی میں شاعری کی جو تعریف کی گئی ان میں ہیئت کو اولیت حاصل رہی۔ عرب نقادوں ہی میں سے کسی ایک کے قول کا فارسی ترجمہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے: ''کلامے است موزوں و مقفی کہ بقصد متکلم از صدور یابد'' یعنی شعر وہ موزوں اور قافیہ دار کلام ہے جو کہنے والے کے

1۔ چنگ ینگ کا لغوی ترجمہ The Centre, the I.L.A Lxull and common, king chioen king کیا ہے اس پر مزید بحث کے لیے آئی اے رچرڈز کی کتاب Foundation of Aesthetics اور مقالہ Doctrine in Poetry مشمولہ Bate: Criticism: The Major Texts

ارادے سے ظہور میں آتا ہے۔ یہاں قصد پر خاص طور پر زور دیا گیا ہے پھر شاعری کو چار اصناف قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی میں تقسیم کر دیا گیا۔ سبھی قدیم کتابوں میں فصاحت کے اصول وضوابط وضع کرنے اور ان کے مطابق اشعار کی جانچ پڑتال کرنے کی کوشش موجود ہے اور اسی لیے علم بیان، علم بدیع اور علم عروض کا ارتقا ہوا۔

خلیل بن احمد نے عروض اور بحروں کے جو سانچے وضع کئے ان کی پابندی مدتوں لازمی ٹھہری۔ ان کے نہ صرف موضوعات طے تھے بلکہ ان کے اجزائے ترکیبی، ان کے مصرعوں کا در و بست، ان کے قوافی کا التزام اور ارکان کی ترتیب پر ہی زیادہ زور دیا جاتا تھا اور اپنی باتوں کو تنقید میں زیر بحث لایا جاتا تھا۔ اس کے بعد کی تنقید میں بھی عروضی سانچوں، الفاظ کے در و بست اور ان کی ترتیب اور مناسب ترین لفظ کے انتخاب ہی پر زیادہ زور دیا جاتا رہا۔ عربی تنقید کا یہی مزاج رہا جس کا ثبوت المنجم، المطول، اساس الاقتباس اور اس قسم کی متعدد تصانیف میں ملتا ہے۔ قدیم عربی ادب کا اعلیٰ ترین فنی شاہ پارہ قرآن مجید کو قرار دیا گیا اور اس کو فصاحت کا معیار مانا گیا اور ادب کے سبھی تنقیدی معیار قرآن مجید کی ادبی اور فنی خصوصیات پر مبنی رہے۔

فارسی میں عرب اثرات نے ہیئت پرستی کے رنگ کو اور زیادہ مستحکم کر دیا۔ فارسی شاعروں اور نقادوں نے عربوں سے عروض و آہنگ کے سانچے ہی نہیں لیے بلکہ اصناف کی تقسیم بھی لے لی اور اسی کے مطابق مختلف اصناف کی درجہ بندی اور ان اصناف کے اجزائے ترکیبی کا تعین[1] بھی کر دیا۔ آگے چل کر یہی روش قدیم فارسی اور اردو تنقید نے بھی اختیار کی۔

---

[1] حدیقۂ ارم میں قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی کے بارے میں جن معیاروں پر زور دیا گیا ہے وہ زیادہ تر ہیئت ہی سے متعلق ہیں۔

قصیدہ کی تعریف یہ کی گئی ہے "چند ایسے اشعار میں ان کا مطلع (بیت اول) کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہم قافیہ ہوں۔" (قصیدے میں عموماً اب مدح وہجو، شکایت روزگار وغیرہ مضامین بیان کیے جاتے ہیں) قصیدہ اکثر پندرہ یا زیادہ اشعار کا ہوتا ہے۔" جن باتوں کی رعایت لازمی قرار دی گئی ہے وہ یہ ہیں حسن مطلع، حسن تخلص اعتدال در مدح وہجا، حسن طلب، حسن مقطع۔ اس میں سوائے دو کے باقی ہیئت سے متعلق ہیں۔

غزل کے سلسلے میں "مطلع کے ہر دو مصرعے اور باقی اشعار کے صرف دوسرے مصرعوں میں قافیے کے التزام کو لازم قرار دیا گیا ہے۔ پندرہ شعر سے زیادہ نہ ہوں اور سلسلۂ کلام مربوط نہ ہو۔

"مثنوی چند ایسے ابیات ہیں جن میں تصریع لازم ہے اور تصریع یہ ہے کہ بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔"

"رباعی دو بیتی ترانہ کو کہتے ہیں مصرع اول وثانی اور رابع متحد اتفاقیہ ہوتے ہیں اور مصرع ثالث میں قافیہ لانا لازم نہیں ہے۔ رباعی کے چوبیس وزن ہیں اور بحر ہزج اخرب واخرم کے ساتھ مختص ہے۔" (صفحہ 129 تا 134)

ہیئت پرستی کے میلان میں دورِ قدیم کے بعد دو اہم موڑ آئے، ایک برائے فن کی تحریک کے دوران اور دوسرا ''نئی تنقید'' کی تحریک کے زیر اثر۔ ان دونوں تحریکوں میں ہیئت کا تصور اور ہیئت پرستی کے فکری مضمرات میں بڑی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

فن برائے فن کی تحریک جمالیاتی احساس کو دوسرے تمام تقاضوں سے آزاد کرنے کی کوشش کے طور پر ابھری تھی مگر اس تحریک کے آخری دور میں ''فارم'' یا ہیئت کے ایک پراسرار اور نیم متصوفانہ تصور کو غلبہ حاصل ہونے لگا شروع شروع میں ہیئت کو صناعی اور کاریگری کے مفہوم ہی میں استعمال کیا گیا۔ موزونیت اور آہنگ کو بھی اس خارجی معیاروں میں شامل کرلیا گیا اور شاعری کے مفہوم یا فکری تانے بانے کے بجائے انھی نکات کو اہمیت دی جانے لگی۔ ولیم کے ومزٹ اور کلینتھ بروکس نے اس دور سے بحث کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

(الف) فن برائے فن کی تحریک نے جمالیات کو ہر قسم کی افادیت سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ ان کے خیال کے مطابق حسین چیزیں وہی ہوتی ہیں جو ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں اور ان میں ہماری دل چسپی کسی فائدے کی غرض سے نہیں ہوتی بلکہ محض جمالیاتی لذت کی خاطر ہوتی ہے۔ مثلاً ایک میز خواہ وہ بھدی ہی کیوں نہ ہو کام میں آتی ہے لیکن اگر اس پر نقش و نگار بنا دیے جائیں تو اس کی افادیت میں ان نقوش سے کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ گویا فن ہر قسم کے سماجی تقاضوں یا اخلاقی یا فکری افادیت یا مقصدیت سے ماورا قرار دیا گیا۔

(ب) اگر اس اصول کو تسلیم کرلیا جائے تو پھر حسن کا راز فکر و خیال کے بجائے کسی اور شے میں تلاش کرنا ہوگا اور اسے پیکریت یا ہیئت کا نام دے دیا گیا۔ کلائیو بیل نے اپنی کتاب ''آرٹ'' میں اسی ہیئت کے بارے میں لکھا:

> "What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotion? What quality is common to Sta. Sophia and the window at charters, Mexican sculptures, a Persian bows, Chinese carpets, Giottos frescoes at Padua, and the masterpieces of paussim, Piero Della Francesca and Cezamme? Only one answer seems possible significant from. In each lines and colours combined in a particular

way. Certain froms and relations of form, stir our aesthetic emotions." (P8)

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ فن کی پہچان (گو یہاں ادب یا شاعری کے بجائے مصوری زیر بحث آئی ہے) ظاہری شکل اور ہیئت میں مختلف اجزا کے باہمی آہنگ اور توازن کو قرار دیا گیا ہے اور یہ توازن کسی خارجی توازن کا عکس نہیں ہے بلکہ فن پارے کی اندرونی ترتیب سے مربوط ہے۔

(ج) فطرت کے خارجی توازن اور آہنگ سے فن کے اندرونی توازن اور آہنگ کا رشتہ فن برائے فن کے مفکرین اور فن کاروں نے توڑ دیا ان کا اصرار تھا کہ فن فطرت کی نقل نہیں ہے، بلکہ فطرت فن کی نقل ہے کیوں کہ فطرت میں ربط و ترتیب موجود نہیں جب کہ فن فطرت کو یہ خصوصیت فراہم کرتا ہے اور اس کے بکھرے ہوئے جزوں کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔

(د) ایک زمانہ وہ تھا جب فنون لطیفہ میں فطرت پرستی اور حقیقت پرستی کے رجحان کی مخالفت عام ہو رہی تھی، مصوری میں فطری مناظر یا افراد کی تصاویر بنانے کا رجحان ختم ہو رہا تھا اور اس کی جگہ لے کر، رنگ اور آہنگ کی مدد سے تصویر بنانے کا میلان عام ہو رہا تھا، انھیں دنوں برطانوی مصور وہسلر نے اپنی ماں کی تصویر اسی طرز پر بنا کر اس کا نام Arrangement in Grey and Black رکھا تھا۔ موسیقی میں بھی تجرید کی طرف رجحان عام تھا۔ شاعری کو بھی مصوری اور موسیقی کی طرح ہر قسم کے خارجی متعلقات سے ماورا ایک تجریدی آرٹ کی شکل دینے کی کوشش کی گئی اور جس قسم کی ہیئت کو کلائیوبل کے آرٹ کی پہچان قرار دیا ہے۔ اسے صرف ہیئت سے متعلق (اور فکر و معنی سے غیر متعلق) قرار دیا گیا۔

(ہ) جب ہیئت اجتماعی یا سماجی آہنگ سے بے نیاز اور فطری یا خارجی توازن سے غیر متعلق ٹھہری تو اس کی وحدت اور توازن کے احساس کا دارومدار صرف مذاق سلیم ہی پر منحصر ہو گیا اور ظاہر ہے کہ یہ ذوق ''رچا ہوا'' مذاق سلیم صرف گنے چنے چند فن پرست اور جمالیات دوست حضرات کے حصے میں آیا گویا ادب کا رشتہ ایک طرف سماجی زندگی سے توڑنے کی کوشش کی گئی کہ اس میں افادیت ''خالص'' فن پر غالب آجاتی ہے اور دوسری

ہیئت کے اس مجرد اور 'خالص' تصور سے حظ اٹھانے کے لیے ایک ایسی بالغ نظر اور باذوق اقلیت کا وجود لازمی قرار پایا جو 'عوام' سے جمالیاتی حس کے اعتبار سے ممتاز ہو گویا فن سے لطف اٹھانا اور شاعری سے لذت لینا ہر ایک کا کام نہیں بلکہ صرف ایک مخصوص 'اشرافیہ' کے لیے ممکن ہوا جو اپنے احساسات اور حواس کی اس لذت یابی کے لیے باقاعدہ تربیت کر سکے۔

(س) تجربے (Experience) کو فی نفسہ اہمیت دینے اور اسی کو فن میں سب کچھ بنایا گیا۔ والٹیر پیٹر سے لے کر ایڈگر ایلن پو اور آسکر وائلڈ تک فن کاروں اور فلسفہ طرازوں کی ایک پوری نسل تجربے کو بہ حیثیت تجربے کے قبول کرنے اور اس کی تجرباتی ندرت میں کیف اور امتزاج محسوس کرنے کی قائل تھی، والٹر پیٹر نے لکھا:

> "Not the fruit of experience, but the experience itself is the end."1

وائلڈ نے لکھا:

> "Emotion for the sake of emotion is the aim of art, and emotion for the sake of action is the aim of life."2

اس طرح ادب، تخلیقِ ادب اور تنقیدِ ادب کے بارے میں ایک نئی طرزِ فکر سامنے آئی جس کی بنیاد ہیئت کے ایک نئے تصور پر قائم تھی۔ یہاں ہیئت کا نہ تو محض عروضی یا صنعت گری والا مفہوم مراد تھا نہ اس سے فطرت کی نقالی یا فطرت کے خارجی توازن کی عکاسی مراد تھی بلکہ شاعری کو۔ اور یہ بات یہاں اہم ہے کہ فن برائے فن کی تحریک نے جس طرح شاعری کو متاثر کیا اتنا ادب کی دوسری اصناف کو نہیں کیا خصوصاً ناول اور افسانوی ادب کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقتوں سے وابستہ رہے۔ موسیقی اور مصوری کی تجرید اور ان فنون کی سی ہیئت اور اس ہیئت کی وحدت کی تعمیر کرنے والے مختلف اجزائے ترکیبی کی باہمی ربط و ترتیب ہی کو تخلیق اور تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔

1۔ بحوالہ Literary Criticism: A Short History صفحہ 486

2۔ ایضاً

یہ نئے بیسویں صدی میں اور بڑھی اور اس نے نت نئی صورتیں اختیار کیں۔ 'نئی تنقید' کے نام سے ایک نئی ہیئت پرستانہ فکر ابھرنے لگی جو صرف متنِ شاعری ہی کے مطالعے اور تجزیے اور ہیئتی تحصیل پر زور دیتی تھی اور متنِ شعر کے علاوہ باقی سب متعلقات کو فضول جانتی تھی۔ برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بھی متنِ شعر ہی پر سارا زور دیا اور آئی اے رچرڈز نے بھی نظم کو صحیح قرأت اور الفاظ کی صحیح تفہیم اور ان کے باہمی رشتوں کے جمالیاتی اور تخلیقی ادراک تک ہی ادبی تنقید کو محدود رکھا لیکن ایلیٹ اور رچرڈز کے نقاطِ نظر پر گفتگو کرنے سے قبل ایک نظر 1920 کے اردگرد ابھرنے والی 'نئی تنقید' کے دبستان اور اس کے پس منظر پر ڈالنا ضروری ہے۔

1920 کا زمانہ سرمایہ داری نظام کے لیے بڑا سخت گزرا۔ پہلی جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی اور اقتصادی بحران اپنے شباب پر تھا۔ امریکہ کے جنوبی علاقوں میں غلاموں کے خرید و فروخت کا کاروبار نہ صرف جاری تھا بلکہ ان علاقوں کے ارباب اقتدار جو بڑے بڑے زراعتی فارموں کے مالک تھے اور بے اندازہ دولت رکھتے تھے، غلامی کو قائم رکھنے کے حق میں تھے اور اپنے علاقوں کو خاص طور پر ٹی نے سی کو امریکہ جنوبی حصوں کا ایتھنز کہتے تھے جہاں یونان کے اس مشہور شہر کا علم و فضل ہی نہیں تھا بلکہ غلامی کا وہ پرانا نظام بھی جوں کا توں قائم تھا۔ ''ٹی نے سی'' کے ایک چھوٹے سے شہر 'وانڈر بلٹ' میں نئی تنقیدی تحریک نے جنم لیا۔

ہرش (Hirsch) نامی ایک سیاحت پسند یہودی خاندان کا ایک متمول شخص تھا اس کے اور اس کے بہنوئی کے ڈرائنگ روم میں ایسے نئے نقادوں کا ایک مجمع لگا رہتا تھا جنھوں نے بعد میں ہیئت پرستانہ تنقید کو نیا موڑ دیا۔ ہرش نے خود عرب ممالک اور چین کی سیاحت میں عمر کا بڑا حصہ صرف کیا تھا اور سریت اور تصوف سے اسے گہری دل چسپی تھی۔ زمانہ وہ تھا جو معاشی بحران اور سماجی اقتدار کی کش مکش سے فکری نجات اور جذباتی پناہ گاہوں کی تلاش میں تھا۔ جمع ہونے والوں میں رین سم، بلیک، ڈونالڈ ڈسن جیسے لوگ تھے۔ ایلن ٹیٹ نے Fugitine میں جو خط و کتابت شائع کی اس میں ان محفلوں کے اثرات صاف جھلکتے ہیں۔

پھر 1929 میں امریکہ میں زبردست معاشی بحران آیا۔ بے روزگاری عام ہوگئی، تجارت اور صنعتی ترقی کی رفتار سست ہوگئی۔ پھر اس معاشی بدحالی نے پوری قوم کے اعصاب کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ایک سال میں خودکشی کی وارداتوں میں 48 فی صدی کا اضافہ ہوگیا۔ یہی زمانہ تھا جب

اخبارات، رسائل اور چھاپے خانوں پر بڑے بڑے سرمایہ داروں کی گرفت اور سخت ہوگئی تھی۔ عوام تک پہنچنے کے لیے ادیبوں کو جن واسطوں کی ضرورت تھی وہ سب کے سب سرمایہ داروں کے ہاتھ میں تھے۔ ادب مالِ تجارت بن کر رہ گیا تھا اور تاجر شاعروں اور ادیبوں سے اپنی شرائط کے مطابق لکھوانے پر قادر تھے۔ اس صورتحال سے گریز کی ایک شکل یہ بھی تھی کہ لکھنے والا اپنی ذاتی وفاداری، خلوص اور آزادیٔ اظہار کی خاطر چھپنے ہی سے بے نیاز ہو جائے یا کم سے کم اپنے کو قارئین اور قارئین تک تحریروں کے پہنچانے والے ذرائع پر قابو رکھنے والے تاجروں اور سرمایہ داروں سے مطالبات کو ٹھکرا کر یہ اعلان کردے کہ وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لیے لکھتا ہے اور اس طرح اس کا تخاطب دوسروں سے ہونے کے بجائے خود اس کی اپنی ذات سے ہو کر رہ جائے۔ اس کا ایک لازمی پہلو یہ بھی ہے کہ شاعر یا ادیب اپنی نجی علامتیں استعمال کرنے لگے اور سماج کے رشتے قائم کرنے والی عمومیت کو رد کر کے زیادہ سے زیادہ تجریدی زبان کی طرف رخ کرے۔ اسی نقطۂ نظر کا تنقیدی اظہار ہیئت پرستی کی نئی شکل میں ہوا۔ 1930 کی بعد ہی 'نئی تنقید' کے اہم تصانیف کا ایک ریلا سا آ گیا۔

رین سم کی God Without Thunder پھر 1935 میں بلیک مور کی Double Agent 1937 میں بروکس کی Understaning Poetry کی اشاعت ہوئی۔

وسایل اظہار میں اجارہ داری سے نکلنے کی ایک راہ یہ بھی تھی کہ نفس مضمون سے فرار اختیار کر کے ہیئت میں پناہ لے لی جائے جو ایک طرف تو تاریخی تنقید اور اس کے ساجیاتی رشتوں کی نفی کر سکتی ہے اور دوسری طرف ادبی تنقید کو سائنس اور سائنسی نقطۂ نظر کے اثرات سے بھی آزاد کر سکتی ہے۔

سب سے پہلے مسئلہ اظہار کا تھا اور یہ مسئلہ شعری اور ادبی سطح پر حل ہونے سے پہلے لفظ و معنی کی سطح پر حل ہونا تھا۔ عام گفتگو اور عام تحریری زبان میں ہر لفظ گویا کسی نہ کسی شے یا خیال کے تصوراتی بدل سے کسی نہ کسی شے یا خیال کو ظاہر کرنے کا وسیلہ ہے۔ گویا ہر لفظ ایک طرح کا علامتی وسیلہ اظہار ہے۔ جسے sign vehicle قرار دیا گیا اور جس شے یا خیال کو لفظ ظاہر کرتا ہے وہ اس کا مظہر ہے۔ لفظ اور معنی کا یہ اظہار اور مظہر والا میکانکی رشتہ ہیئت پرست نقادوں کے نزدیک غیر تخلیقی رشتہ ہے اور تخلیقی انفرادیت کی نفی کرتا ہے اور انسانی ذہن کے خلاقانہ صلاحیتوں کو برباد کرتا ہے اور ادب کی انفرادیت اور خود مختاری کا مخالف ہے۔ ادب ان معنوں میں لفظ کو استعمال ہی نہیں کرتا۔ ادب کی زبان اس لحاظ سے عام زبان سے بالکل مختلف ہوتی

ہے۔ عام زبان میں ہر لفظ کسی نہ کسی ایسی شے کا اظہار کرتا ہے یا اس کا علامتی بدل ہے جو خارج میں موجود ہے یا کسی ایسے خیال کا اظہار کرتا ہے جو خارجی عوامل سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ گویا ہر لفظ کا معروضی بدل objective correlative موجود ہوتا ہے۔ جب کہ ادب میں الفاظ اس معروضی بدل کے التزام کے بغیر استعمال ہوتے ہیں۔ دوسرے تحریر اور تقریر میں الفاظ اطلاع دینے یا اظہار حقیقت کے لیے استعمال ہوتے ہیں جب کہ ادب میں اس کی حیثیت مختلف ہوتی ہے۔ ادب میں لفظ نہ تو 'قطعی' معروضی بدل ہوتا ہے اور نہ کوئی حتمی متعین مفہوم بلکہ اس کا رشتہ اطلاعات کے بجائے سائنٹفک سے ہوتا ہے۔ اس ساری بحث کے دو مقاصد تھے ایک ادب کی خود مختاری کا اعلان۔ یعنی اس بات کا دعویٰ کہ ادب الفاظ و معنی کے استعمال، ان کے باہمی رشتے، اظہار کے عمل اور دوسرے تمام معاملات میں زندگی اور علم کے دوسرے شعبوں سے مختلف بھی ہے اور ان کے ضابطوں سے آزاد بھی ہے۔ دوسرے یہ کہ الفاظ کا رشتہ معروضی بدل کی حیثیت سے خارج کی حقیقتوں سے نہیں ہے اور ادب میں الفاظ اشیا، معروضی تصور یا معنی کو ظاہر نہیں کرتے۔

اس کا ایک مطلب بھی تھا اس نقطۂ نظر سے۔ دوسرے تمام علوم میں زبان وسیلۂ اظہار یا وسیلۂ علم کا کام کرتی ہے۔ جب کہ ادب میں زبان وسیلۂ علم نہیں ہوتی بلکہ فی نفسہٖ علم ہوتی ہے۔ ادب گویا ادب کے علاوہ اور کسی علم یا تصور کا نہ تو اظہار کرتا ہے اور نہ وسیلہ بنتا ہے۔ ادب کسی مقصد یا کسی کیفیت یا کسی نفس مضمون کا اظہار یا وسیلہ نہیں ہے بلکہ اپنا آپ ہی مقصد ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہی بات یا وہی نفس مضمون اگر اس مخصوص پیرائے میں ادا نہ کیا جائے تو وہ ادبی کیفیت کھو بیٹھتا ہے مثلاً کسی شعر کے مفہوم کو اگر سیدھے سادے الفاظ میں بیان کر دیا جائے تو مفہوم جوں کا توں رہنے کے بعد ہی وہ اپنی شعریت کھو دیتا ہے کیوں کہ شعری کیفیت شعر کی اس ترتیب میں پوشیدہ ہے جو خود علم ہے۔ اسی خیال کو ایلن ٹیٹ نے پیش کیا ہے اور اس پر اصرار کیا ہے کہ سائنس کا بخشا ہوا علم جزئی ناقص اور دیو مالائی یا خرافاتی mythical ہے جب کہ شاعر کا دیا ہوا علم حقیقی ہوتا ہے کیوں کہ اس کی بنیاد ذاتی تجربے اور واردات پر ہوتی ہے۔

اس طرح ہیئت پرست تنقید نے اظہار کے نظریے ہی کو سرے سے رد کر دیا express کا لفظ کسی باطنی مفہوم جذبے یا تصور کو خارجی یا بیرونی شکل کی طرف اشارہ کرتا ہے جب کہ ہیئت پرستوں کا خیال ہے کہ شاعری کسی قسم کے معنی یا مفہوم (جذبے، کیفیت یا خیال) کا اظہار نہیں کرتی بلکہ جذبے، کیفیت اور خیال شاعری سے پیدا ہوتی ہے۔ یعنی شعر و مفہوم، مضمون، جذبے یا

خیال کا تابع نہیں بلکہ یہ سب شاعری کے تابع ہیں۔ ان کے نزدیک شعری زبان کی سطح پر لفظ اور معنی کا رشتہ انگور اور اس کے رس کا نہیں ہے جو انگور کو نچوڑنے سے حاصل ہوتا ہے بلکہ انگور اور اس کے رس سے کشید کی ہوئی شراب کا ہے جو انگور کے رس سے مختلف ہو جاتی ہے اور کشید ہونے پر اس میں انگور کے سادہ رس کے علاوہ بہت سے دوسرے کیمیاوی عناصر شامل ہو جاتے ہیں جو انگور میں موجود نہیں تھے گویا معروضی بدل سے آزاد ہو کر شعر میں لفظ ارتقاعی سطح اختیار کر لیتا ہے جو اظہار کی عام سطح سے مختلف ہوتا ہے۔

اس بات کو سمجھانے کے لیے شطرنج کی مثال بھی پیش کی گئی ہے۔ جس طرح شروع کی چند چالوں میں ہر شاطر آزاد ہوتا ہے لیکن بعد کو ہر چال بساط پر پہلے چلی ہوئی چالوں اور مختلف مہروں کی جگہ متعین ہونے لگتی ہے اور ہر چال پہلے کی چالوں کی منطق پر منحصر ہے اسی طرح شاعری میں بھی ہر لفظ شطرنج کے مہرے کی طرح اپنی منطق اور اپنی ترتیب اور آہنگ سے دوسرے لفظوں کو متعین کرنے لگتا ہے اور لفظ (مفہوم اور نفس مضمون سے ماورا ہو کر) اپنی متعین ہیئتی ترتیب اختیار کرنے لگتے ہیں۔ گویا شاعری اور ادب کے پورے کھیل میں اولیت الفاظ کو حاصل ہے اور شاعری الفاظ کا کھیل ہے جو نئی نئی شکلیں ہیئتیں اور پیکر اختیار کرتا ہے اور اس طرح مختلف قسم کی معنوی اور کیفیاتی جہات کو جنم دیتی ہے۔

لفظ گویا ایک الہامی اور فوق فطری اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ جس طرح انجیل میں مسیح کی فوق فطری اور سماوی حیثیت کا اظہار اس طرح ہوا کہ "عورت کے پاکیزہ رحم میں لفظ نے خداوند مسیح کی شکل اختیار کر لی۔" اسی طرح شاعری میں لفظ اس قسم کی شکلیں اختیار کرتا ہے اور لفظوں کے باہمی ربط اور آویزش سے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ لفظوں کی باہمی معنوی آویزش اور ٹکراؤ سے ایسے مفہوم اور ایسی کیفیات جنم لیتی ہیں جن کا شبہ بھی نہیں کیا جا سکتا تھا اگر یہاں کنفیوشس کے چنگ ینگ کے نظریہ توازن کے پیرائے میں دیکھا جائے تو نقشہ یہ ہوگا۔

باطنی تناؤ Harmony Chung in Tension مطابقت ہم آہنگی خارجی تناؤ Stability Yund Ex-Tension استقامت اس باطنی اور خارجی تناؤ کے درمیان پیدا کردہ توازن تناؤ یا آویزش کی معیاری شکل ہے جو ارسطو کے نظریہ کتھارسس سے مماثلت رکھتی ہے۔

اس طرح ہیئت پسند تنقید نے بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں نئی جمالیات ترتیب دینے کی کوشش کی۔ یہ بوطیقا الفاظ اور ہیئت کے نئے تصورات پر مبنی تھی جس میں علم کی نوبت

عقل اورحواس کے واسطے سے کرنے کے بجائے ادب کے ذریعے کی گئی تھی اور ادب کو جمالیات اور ہیئت کے پیرایے میں محدود کرنے کی کوشش کی جارہی تھی۔ اس صورت میں ادبی نقاد کا صرف ایک ہی فریضہ باقی رہ جاتا ہے اور وہ تھا علم کو الفاظ کی زنجیروں سے آزاد کرنے کا فریضہ۔ صحیح علم ادب کی اس کیفیت میں مضمر ہے جسے جمالیاتی کہا جاتا ہے اور یہ کیفیت الفاظ ادا نہیں کرتے بلکہ ان کی باہمی ترتیب اور آویزش سے یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ان کا لازمی اور لاینفک حصہ ہے۔ نقاد اس کیفیت کو الفاظ کے رسمی تعلقات اور روایتی معنوں سے آزاد کر کے اس کی ندرت اور نرالے پن کے ساتھ پیش کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

اس اعتبار سے ادبی نقاد کا کام نہ تو اصول وضوابط وضع کرنے کا ہے نہ اصول وضوابط کے مطابق ادبی شہ پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ہے، نہ کیفیات کی باز آفرینی ہے بلکہ ایک طرح کا توازن قائم کرنا ہے جو اندرونی اور بیرونی کش مکش اور تناؤ کے درمیان قائم کیا جاسکے اور یہ توازن واضح اور مرئی پیکروں اور ہیئتی سانچوں اور ٹکڑوں کے درمیان ربط سے پیدا ہوتا ہے اور داخلی اور خارجی کش مکش کے دباؤ میں مطابقت اور ہم آہنگی سے جنم لیتا ہے۔ اس لحاظ سے ہیئت پرستانہ تنقید کے نظریاتی پہلو کو تین نکات کے ذریعے سمیٹا جاسکتا ہے۔

الف ادب خود علم، وسیلۂ علم نہیں نہ وسیلۂ نشاط

ج جمالیات کی بنیاد ظاہری اور باطنی تناؤ کے درمیان توازن اور آہنگ پر قائم ہے۔

ج ادب خودمختار ہے اور دوسرے علوم وفنون کے ضابطوں سے آزاد ہے حتیٰ کہ لفظ ومعنی کا رشتہ اور بیان کی نوعیت کے اعتبار سے بھی مختلف ہے۔

ہیئت پرستوں میں مختلف گروہ اور انداز نظر موجود ہیں ایک طرف برطانوی ہیئت پرست ہیں جنھوں نے اپنی تہذیبی روایت سے رشتہ نہیں توڑا اور اس لحاظ سے ادب کے اخلاقی پہلو سے کبھی بھی یکسر انکار نہیں کیا۔ اس سلسلے میں ایف آر لیوس کا نقطۂ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ ہر چند کہ ایف آر لیوس متن اور صرف متن کی تنقید پر زور دیتا ہے اور شاعر کی ذات اور اس کے سماجی پس منظر کو تقریباً نظر انداز کر دیتا ہے لیکن ادب کے تہذیبی رشتے کو ضرور پیش نظر رکھتا ہے جو اس کے مقالے English Literature in the Universities مطبوعہ ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ سے بھی ظاہر ہے۔ جب کہ امریکی ہیئت پرست کلچر کے باغی کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور تہذیب سے تقریباً اپنے سبھی رشتوں کو توڑنے پر اصرار کرتے ہیں اسی طرح روس

کے ہیئت پرستوں کا نقطۂ نظر ان دونوں سے مختلف ہے اور نظم کی ہیئت اور اس کے متن پر زور دینے کے سلسلے میں جیکب سن، ہیرلڈ بلوم اور جافری ہارٹ مین جیسے نقاد بھی پیش پیش ہیں لیکن شاید ان سب میں متوازن نقطۂ نظر امریکی نقاد سیونال ٹرلنگ کا ہے جو اپنے مقالے Beyond Culture میں اپنی تنقید میں سبھی نقاط نظر سے کام لینے کا مشورہ دیتا ہے اس کے خیال میں ادبی تنقید آج کی پیچیدہ صورت حال میں اس وقت ادبی تقاضوں کو پورا کرسکتی ہے جب متن پر بھی پوری توجہ کرے اور ادبی تنقید کے دوسرے نقاط نظر مثلاً نفسیاتی، سماجیاتی اور تقابلی تنقید سے فیض اٹھائے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہیئت پرستانہ تنقید پر کروچے، ایلیٹ اور رچرڈز اور اس کے شاگرد رشید ایمپسن کے اثرات واضح طور پر منڈلاتے رہے گو ان میں سے کسی کو بھی شاید محض ہیئت پرست کہنا مناسب نہ ہوگا۔ لہٰذا ضروری ہوگا کہ مختصراً ان تینوں مفکروں کے بنیادی افکار کا سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

کروچے نے اظہار کو ایک معنی دیے اس کے نزدیک اظہار دراصل اس عمل کا نام ہے جب انسان باطنی طور پر مختلف احساسات کے ٹکڑوں کو چن کر ایک وحدت میں ڈھالتا ہے۔ جب محسوسات کے یہ اجزا ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں تو اظہار کا یہ عمل پورا ہو جاتا ہے۔ اظہار کے اس حقیقی اور داخلی عمل سے خارجی اظہار کا کوئی تعلق نہیں اور باطنی یعنی اصل اظہار اور خارجی اظہار کا اگر کوئی تعلق ہے تو اتنا ہی ہے جتنا قبر کے کتبے کا، اندر دفن ہونے والے کی ذات سے ہوسکتا ہے۔

کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ باطنی آہنگ اور تخلیقی وحدت سے عبارت ہے اور اس تخلیقی وحدت اور باطنی آہنگ کی بنیاد روح ہے جو اس کے نزدیک حقیقت مطلق ہے۔[1] ارسطو اور نوافلاطونیوں کے نظریۂ نقل سے آگے بڑھ کر وہ خارجی تصدیق سے وقوف اور احساس کے باطنی رشتوں کو کم سے کم فن اور جمالیات کی سطح پر آزاد کرلیتا ہے اور اس طرح

> Having "thus denied the reality of nature in art" he was led by degrees "to deny it everywhere and to discover everywhere its true character not as reality but as the product & abstracting thought."[2]

---

1 Spirit in the Crocen philosophy is the asolute reality. Spirit generates the contents of experience, J.A. Smith, Encyclopeadia Britannica, 14th ed. IV, 732, Bencdectto Croce.

2 Wen Satt Jn and Cleanth Brooks Literary Criticeism: A Short History P.501

کروچے کے نزدیک روح کے مراحل وقوف چار ہیں (1) وجدان، اظہار (2) تصور پذیری (3) ارادۂ عام (4) عقلی اور عملی تصور کے مطابق ارادۂ عمل۔ کروچے ان تمام مراحل کو علی الترتیب جمالیات، منطق، اقتصادیات اور اخلاقیات کے مراحل قرار دیتا ہے۔ اس لحاظ سے جمالیات کا مرحلہ یعنی وجدان۔ اظہار کا مرحلہ باقی تمام مراحل سے الگ اور منفرد ہے اور اس سطح پر وہ تصور پذیری اور سماجی وقوف تک سے آزاد ہے لہٰذا کروچے کے نزدیک:

The aesthetic fact is form and nothing just form. [1]

لیکن یہاں جس ہیئت (form) کا ذکر کیا گیا ہے وہ ظاہری وسیلہ اظہار نہیں بلکہ باطنی فارم ہے۔ کروچے کے نزدیک اس ابتدائی مرحلے میں ہر وجدان لازمی طور پر اظہار بھی ہے۔ اس کے لیے زبان یا قلم یا کسی اور وسیلے سے خارجی اظہار کی شکل اختیار کرنا غیر ضروری ہے کروچے کے نزدیک:

> "To classify intimation expressions in any way is the conceptualise and neutralize them, loving eight of the one aesthetically magnificent fact, the fullness and success of intuition expression as form."[2]

اس لحاظ سے کروچے کے نزدیک جمالیات کے مختلف تجربات کی تنقید ناممکن ہے نہ ان جمالیاتی تجربات کی درجہ بندی یا ضابطہ بندی کی جاسکتی ہے نہ ان کا تقابلی مطالعہ کیا جانا چاہیے اس کے نزدیک اچھے اور برے آرٹ میں کوئی فرق قدر کی سطح پر نہیں کیا جاسکتا اور اسی طرح مختلف فن پاروں کا موازنہ اور مقابلہ بھی ممکن نہیں۔

> "Not only is the art of savages not inferior, as art to that of civilized people, if it be correlative to the impression of the savage, but every individual, indeed every moment of the spiritual life of the Individual has its own artistic world, none of there worlds can be compared with any other in respect of artistic value."[3]

---

1. ایضاً ص 511، Aesthetics, Chapt, II, 16
2. ایضاً ص 5، بحوالہ 137، Aesthetics, Chapt XVII
3. ایضاً ص 502، بحوالہ 16، Aesthetics, Chapt II

اس منزل پر ادبی تنقید کے تمام ضابطے بیکار ہو جاتے ہیں اور فن تمام قید و آداب سے آزاد ہو جاتا ہے۔ اس کے ثبوت کے طور پر کروچے بار بار ادبی تنقید کے وضع کئے ہوئے اصول و ضوابط سے فنکاروں کی عہد بہ عہد بغاوت اور روگردانی کو پیش کرتا ہے۔

یہاں کروچے کا تصورِ زبان کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ کروچے کے نزدیک عام طور پر استعمال ہونے والے الفاظ ادب میں وسیلۂ اظہار نہیں بنتے بلکہ نئے فن پارے کا خام مواد بنتے ہیں اور نئے وجدان اظہار کے لیے نئے سانچے میں ڈھلتے ہیں۔ اس کی مثال وہ اس طرح دیتا ہے جیسے کوئی مجسمہ کانسے کا مجسمہ بنانے کے لیے پہلے کانسے کو بھٹی میں ڈال کر تپاتا ہے تا کہ اسے نئے سانچے میں ڈھالا جاسکے اور اس کام کے لیے وہ پرانے از کار رفتہ مگر خوب صورت کانسے کے مجسموں کو بھی بھٹی میں ڈال کر پھر سے خام کانسہ بنا لیتا ہے اسی طرح مروجہ الفاظ اپنے روایتی مفاہیم کے ساتھ وجدان اظہار کے نئے سانچے میں ڈھلنے کے لیے بھٹی میں ڈال دیے جاتے ہیں۔ اس لیے ادب میں الفاظ کا عام تصور اور عمومی معنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انھیں نیا وجود اور نیا جنم ملتا ہے اور وہ ایک نئی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔

آئی اے رچرڈز نے اس موضوع پر نفسیات کے نقطۂ نظر سے غور کیا۔ رچرڈز نے بتایا کہ ہماری جبلتیں فطری طور پر ہم آہنگ نہیں ہیں اور مختلف جبلی جذبوں میں باہمی آویزش اور ٹکراؤ پیدا ہوتا رہا ہے۔ ان باہم متصادم جبلتوں کے درمیان توازن اور آہنگ پیدا کرنے ہی سے ان جبلتوں کا بھرپور اظہار اور مکمل کارفرمائی ممکن ہے اور اسی صورت میں شخصیت کرب، محرومی یا فرسٹریشن کا شکار ہوتی ہے۔ متضاد جبلتوں کے درمیان ہم آہنگی اور توازن پیدا کر کے انھیں ایک وحدت میں ڈھالنے کا کام ہی جمالیات کا عمل ہے اور جب یہ توازن ہماری شخصیت میں پیدا ہوتا ہے اس لمحے ہم جمالیاتی کیفیت سے گزرتے ہیں۔ متضاد جبلتوں سے پیدا کردہ ہم آہنگی کے اس عمل سے 'قدر' کا جنم ہوتا ہے اور اسے رچرڈز نے Syneastesis کا نام دیا ہے۔ اس عمل میں شخصیت دو جبلتوں کے درمیان نہیں بٹتی نہ کسی ایک جبلت کی سمت اختیار کرتی ہے بلکہ اس توازن سے معروضیت اور مناسب Datachment پیدا ہوتا ہے گویا اس عمل میں (جسے جمالیاتی یا فن کا تخلیقی عمل کہا جاسکتا ہے) ذاتی وابستگی اور داخلی شرکت کے بجائے جذباتی فاصلہ اور توازن پیدا ہوتا ہے جسے کتھارسس یا شانت رس یا تضادات کے حل یا تناؤ کی تحلیل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

رچرڈز نے تناؤ اور تضاد کی اس تحلیل کو دو سطحوں پر دو مختلف انداز سے پیش کیا ہے اور اندرونی In-tensive اور دوسری بیرونی Ex-tensive۔

اندرونی تحلیل کا عمل فن کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے یعنی فن کار کے مختلف جذبات، احساسات، افکار اور خیالات کے درمیان تناؤ اور تضاد کی کیفیات کچھ اس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتی ہے کہ وہ ایک قدر کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں اور ان تمام متضاد جہتوں کے باہم مطابقت رکھنے والے اجزا مل کر ایک کیفیاتی وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ عمل باطنی ہے اور فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے۔

لیکن اس کیفیاتی وحدت کو قاری تک پہنچانے کے لیے اور قاری پر وہی کیفیت یا اس سے ملتی جلتی کیفیت طاری کرنے کے لیے فن کار کو بیرونی ذریعوں کا سہارا لینا ہوتا ہے اور وہ مختلف اجزا اور تصورات کے باہمی تضاد، تخالف یا تناؤ کو دور کر کے ایک ایسی تکنیک تلاش کرتا ہے جو پڑھنے والے تک فن کار کی اندرونی کیفیت پہنچا دے۔

رین سم نے اندرونی کیفیت کو Texture یا تانے بانے سے اور بیرونی کیفیت (یعنی اظہار کے عمل کو) Structure یا سانچے سے تعبیر کیا ہے اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر متعلق اور غیر مربوط بتایا ہے۔ رین سم کو رچرڈز کے نظریہ مرکب جمالیات (سن استھے سس) پر یہ بھی اعتراض ہے کہ فن پارے میں اندرونی اور بیرونی دونوں سطحوں پر تضاد اور تناؤ تحلیل ہو کر نئے کیفیاتی مرکب میں ڈھلنے کا تصور محض قیاسی ہے۔ تناؤ کی کسی ایک فن پارے میں موجودگی لازمی طور پر تناؤ کے تحلیل ہو کر کسی نئے مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ کے تین تنقیدی نظریات نے بھی جدید ہیئت پرستانہ تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے۔

الف۔ شاعری کے غیر شخصی ہونے کا تصور: ایلیٹ نے اس خیال کا اظہار کیا کہ شاعری شخصیت کے ظاہر کرنے کا وسیلہ نہیں ہے۔ بلکہ شخصیت سے گریز کا ذریعہ ہے۔ عام طور پر شاعر کی ذات اس کی شاعری میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اس کے کلام کے ذریعے اس کی تخیلی زندگی کا اظہار ہوتا ہے۔ شاعر اپنی تخلیقی زندگی کو شعری سانچوں میں ظاہر کرتا ہے اور یہ شعری سانچے ہیئت کی شکل میں کسی نہ کسی حد تک متعین اور مقرر ہیں۔ اس لحاظ سے ہر نظم کی اپنی الگ اور منفرد زندگی ہوتی ہے اور اس زندگی کے اپنے ضوابط اور قانون ہوتے ہیں اور شاعر جو کچھ نظم کرتا ہے وہ اس ہیئت کے ضوابط کے تحت ہوتا ہے اس ضمن میں ایلیٹ کے

دو اقتباسات درج ذیل ہیں:

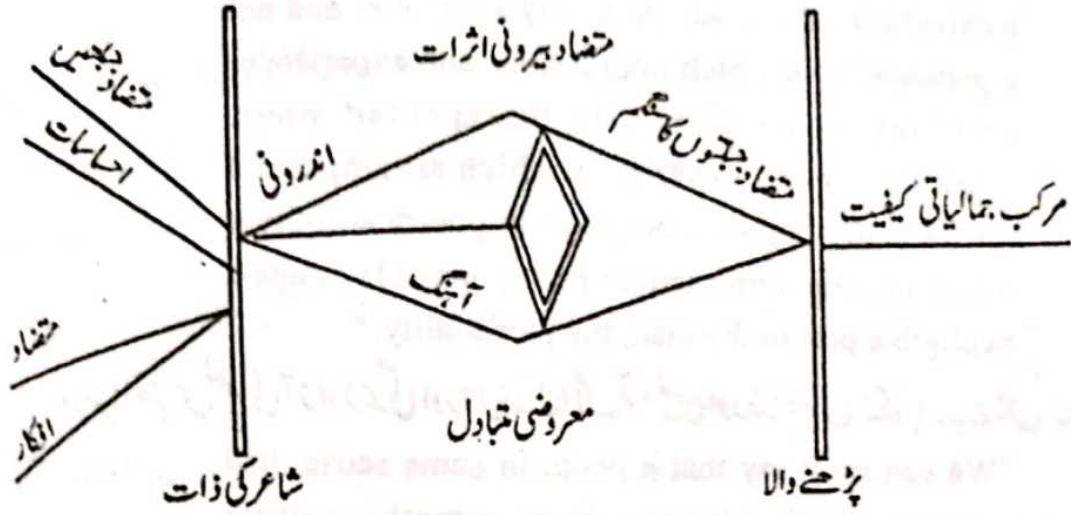
"The poet has,not a personality to express, but a particular medium which is only a medium and not a personality in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experience which are important for the man may take no place in poetry and those which become important in poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.[1]

دوسرا اقتباس نظم کی آزاد زندگی اور اس کے الگ قوانین اور ضابطوں کے بارے میں ہے:

"We can only say that a poem in some sense, had its own life that its part form something quite different from a body of neatly ordered biographical data, that the feeling, or emotion or vision, resulting from the peom in something different from the feeling or emotion or vision in the mind of poet."[2]

2 نظم کی مقررہ ہیئت اور آزاد زندگی اور متعین ضابطوں کے تسلیم کرنے سے لازمی طور پر ادب میں روایت کی اہمیت کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے روایت کی اس تخلیقی تلاش میں ایلیٹ ''معروضی متبادل'' Objective correlative کی اصطلاح تک پہنچتا ہے جو ایلیٹ کے نظام فکر کے ساتھ مخصوص ہوگئی ہے۔ فرانسیسی علامت پسند فن کاروں کی طرح ایلیٹ بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ شاعری براہ راست اظہار نہیں کرسکتی اور بقول میلارمے شاعری آخر کار جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے عبارت ہوتی ہے۔ لہٰذا شاعری کو لازمی طور پر اپنے اندرونی جذبے کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی خارجی یا بیرونی بدل تلاش کرنا ہوتا ہے جو الفاظ کی شکل میں ہوتا ہے اور جس کے ذریعے شاعر اپنی کیفیت کو ایسا خارجی پیکر عطا کرتا ہے جسے دیکھ کر اور سن کر پڑھنے سننے والے شاعر کی باطنی کیفیت تک پہنچ سکیں یہ گویا رچرڈز کا Ex-tention ہی کا ایک روپ ہے فرق یہ ہے کہ رچرڈز اندرونی ''قدر'' اور بیرونی اظہار میں کوئی ربط تسلیم نہیں کرتا جب کہ ایلیٹ جذبے اور خیال، احساس اور فکر دونوں کے درمیان مکمل سنگم کا قائل ہے کہ اسی سنگم سے فن پیدا ہوتا ہے۔ اس تصور

1. Selected Essays P.11 2. The Sacred Wood P.10

کے ماتحت اندرونی اور بیرونی اظہار کی شکل کچھ اس طرح ہوگی:

3 ایلیٹ کا تیسرا نظریہ شاعری کی تین آوازوں کی اصطلاح کی شکل میں قبول ہوا۔ شاعری کی پہلی آواز خود کلامی کی ہے۔ جس میں شاعر گویا خود اپنے سے مخاطب معلوم ہوتا ہے۔ دوسری آواز متکلمانہ ہے۔ جس میں وہ دوسروں سے مخاطب معلوم ہوتا ہے اور اس کے بیان میں گفتگو یا خطاب کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ تیسری آواز وہ ہے جس میں نہ خود کلامی ہے نہ خطابت بلکہ زندگی کو جوں کا توں معروضی رنگ میں پیش کرنے کا انداز ہے جسے ایلیٹ نے نظم کی اپنی زندگی سے بھی تعبیر کیا ہے۔ گویا ایلن ٹیٹ کے الفاظ میں شاعر اپنے خیالات اور احساسات کو تجربات پر نافذ نہیں کرتا بلکہ ان کے ذریعے انھیں ظاہر کرتا ہے بلکہ تجربات میں چھپے ہوئے طرزوں Pattern پر سے صرف نقاب ہٹا دیتا ہے:

He does not impose his formulas upon experience
but reveals the patterns inherent in experience.

یہاں بھی گویا ہیئت کے اندر موجود طرزیں اہم ہیں اور اس اعتبار سے آرٹ (اور شاعری بھی) بنیادی طور پر صحیح ہیئت کی تلاش اور اس ہیئت کے اندر کی طرزوں کی رونمائی اور نقاب کشائی قرار پاتا ہے۔ ظاہر ہے ان خیالات نے ہیئت پرستانہ رویے کو متاثر کیا اور اس مکتبہ خیال کی تنقیدوں میں ایلیٹ اور رچرڈز کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ بعد کو رین سم، ایلن ٹیٹ، ایذرا پاؤنڈ اور یورورونٹرس کے تنقیدی افکار نے بھی تنقیدی افکار کو نئے رخ دیے لیکن بنیادی

1 Short History P 677

طور پر ہیئت پرست، تنقید آج بھی اس نظریاتی موقف پر قائم ہے جو ان نقادوں کے مضامین نے اسے عطا کیا ہے۔

ہیئتی تنقید کی مبادیات پر بحث ختم کرنے سے پہلے اس طرز تنقید کی خوبیوں اور کمزوریوں پر ایک نظر ڈالنا بے محل نہ ہوگا۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہیئتی تنقید نے دور قدیم میں ادب کی مختلف اصناف کی تقسیم میں مدد دی اور ہر صنف کے ضابطے اور قاعدے اس طرح متعین کئے کہ تنقید کو صحیح نتیجوں پر پہنچنے میں مدد ملی۔ دور جدید میں اس طرز تنقید نے ادب کی خود مختاری کا اس وقت اعلان کیا جب ادب کو اخلاق اور سماج کے دوسرے علوم کا محض وسیلہ سمجھا جارہا تھا اور اس سے 'نا ادبی' تقاضے کئے جارہے تھے اس نے ایسے وقت میں 'متن' کی طرف متوجہ کیا جب نقاد شہ پارے کو پس پشت ڈال کر فن کار کی ذات یا اس کے دور میں گم ہوتے جارہے تھے۔ اس نے ادب کے رشتے سریت، تصوف اور الہام کی مفکرانہ عظمتوں سے جوڑ دیئے جب کہ ادب زیادہ سے زیادہ صحافت اور روزمرہ کی اکتا دینے والی عمومی قلم فرسائیوں کے انبار میں دبا جارہا تھا۔

لیکن ان تمام کارناموں کے باوجود ہیئتی تنقید ادبی تنقید کے فرائض کو پوری طرح ادا کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فرائض عملی اور نظری ہوں گے۔

عملی طور پر رچرڈز کی عملی تنقید ہو یا ''نئی تنقید'' کا دبستان دونوں نے متن کی روایت اور نظم کے الفاظ کی طرف اور صرف انھیں کی طرف توجہ صرف کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ یہ مشورہ صحیح بھی ہے کہ فن پارے کو جانچنے کے لیے اس کو ہی بنیادی طور پر پیش نظر رکھنا چاہیے لیکن بدقسمتی یہ ہے کہ صرف اتنا کافی نہیں ہے۔ تنقید اور پرکھ تو دور کی چیز ہے کسی ایک نظم کو پوری طرح سمجھنا بھی صرف اس نظم کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں ہوتا۔ اول تو یہ نظم نگار لازمی طور پر الفاظ استعمال کرتا ہے اور الفاظ چوں کہ اس سے پہلے لکھنے والے بھی استعمال کرتے آئے ہیں اس لیے ہر لفظ کے اوپر روایت اور روایتی معانی کی تہیں چڑھی ہوتی ہیں۔ ہر اہم شاعر انھیں الفاظ کا تخلیقی استعمال کرتا ہے اور انھیں کو اپنے سیاق وسباق سے آشنا کرتا ہے۔ کبھی انھیں نئی علامتوں کی شکل میں برتتا ہے کبھی انھیں معنی بخش دیتا ہے۔ اب اگر الفاظ کو ان کے روایتی مفہوم میں بھی سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس نظم کے دائرے سے آگے بڑھ کر اس دور کے روایتی مفہوم کو جان لینا ضروری ہوگا مثلاً اگر ہم آبرو کے شعر میں کسی لفظ کا مفہوم جاننا چاہتے ہیں تو اس دور میں روایتی

انداز میں وہ لفظ کس مفہوم میں استعمال ہوتا تھا اس سے واقفیت لازمی ہے اور اس کے لیے آبرو کے معاصرین کا کلام سامنے رکھنا ہوگا اور اسی وقت یہ حقیقت بھی سامنے آئے گی کہ ایہام گوئی اس دور میں ایک شعری تحریک بن چکی تھی اور اس نقطہ نظر سے آبرو کے ہاں یہ لفظ محض ایک روایتی مفہوم میں استعمال نہیں ہوتا ہے بلکہ ایہام کے چلن کی وجہ سے اس کے دوسرے مفہوم کو یا ایہامی مفہوم کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا۔

اگر ہم لفظ کے اس تخلیقی اور نئے مفہوم کو سمجھنا چاہتے ہیں جو شاعر نے اس لفظ کو بخشے ہیں تو بھی ہمیں اس نظم کے دائرے سے نکل کر اس شاعر کی دوسری نظموں کا مطالعہ کرنا ہوگا اور اس کی لفظیات سے اپنے کو مانوس کرنا پڑے گا۔ مثلاً اقبال کی کسی ایک نظم میں 'عشق' کے لفظ کا استعمال۔ اس لفظ کے معنی جاننے کے لیے ہمیں دیکھنا ہوگا کہ اقبال نے اسے کن معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کے استعمال سے آشنا ہونے کے لیے اقبال کے افکار سے بھی شناسائی ضروری ہوگی گویا ہیئتی تنقید کا پورا حصار تہس نہس ہو جائے گا تب کہیں جا کر کسی ایک نظم کے مفہوم سے واقفیت حاصل ہوگی۔

فن پارے کی تفہیم اور تنقید کے سلسلے میں ہیئتی تنقید کی ایک عملی دشواری یہ ہے کہ یہ انداز نظر جلد ہی محض صناعی، کاری گری اور زبان دانی میں الجھ کر رہ جاتا ہے اور فکر و فن سے توجہ ہٹ کر محض عروضی اغلاط یا لغت کے مسائل تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عروضی اور لسانی مطالعے کی بھی اپنی اہمیت ہے لیکن صرف اس قسم کے مطالعے فن پارے کی روح تک پہنچنے اور اس کے فنی مرتبے کو پہچاننے میں مدد نہیں دے سکتے۔ اگر کسی نظم میں ہم صرف عروضی غلطیاں یا خوبیاں تلاش کرنے لگیں یا محاورے کی غلطیوں کی نشان دہی اور الفاظ کی باہمی ترتیب کی زبان دانی کے قواعد کے مطابق چھان پھٹک کرتے رہیں تو صرفیہ مشق ہمیں نظم کے صحیح ادراک اور اس کی سبک شناسی میں مدد پہنچا سکے گی یا اسی انداز نظر کا ایک اور پہلو لسانیاتی سطح پر اسلوبیات کے مطالعہ کی شکل میں سامنے آیا ہے۔ بعض ماہرین لسانیات یا ماہرین اسلوبیات نے یہ کوشش کی کہ بعض اصوات یا صوتی مرکبات کا شمار کیا جائے اور ان اصوات کی نرمی یا کرختگی کی ترتیب سے کسی فن پارے کی خصوصیات یا کیفیات کا نقشہ بنایا جائے۔ یہ بات بالکل بے جا بھی نہیں ہے اور اس قسم کے مطالعوں کی یقیناً گنجائش بھی ہے اور ضرورت بھی۔ مگر دقت یہ ہے کہ ان مطالعوں سے معروضی نتائج نکالنا دشوار ہیں اور ان مطالعوں کی حیثیت زیادہ تر ایسے مواد ہی کی ہوگی جس

کا صحیح استعمال اسی صورت میں ممکن ہے جب اس خام مواد کا تعلق دوسرے وسیع تر تعلقات سے قائم کیا جائے جو نظم کے متن سے باہر ہوتے ہیں مثلاً انیسؔ کے مراثی میں آوازوں کے مخصوص در و بست کو پہچاننے کے لیے انیسؔ کے ان مرثیوں سے قدم آگے بڑھانے کی ضرورت ہوگی جو آوازوں ہی کی نہیں تصویروں اور مناظر کی مخصوص ترتیب سے مخصوص کیفیت پیدا کر سکتے تھے۔ اس قسم کے اسلوبیاتی مطالعے وسیع تر تنقیدی مطالعے کی ایک کڑی تو ہو سکتے ہیں مکمل مطالعہ نہیں ہو سکتے۔

نظریاتی سطح پر ہیئتی تنقید کی بنیاد ادب کی ''مکمل خود مختاری کے مفروضے پر ہے یعنی جس طرح زبان کے استعمال کی نوعیت شاعری میں عام روز مرہ کی بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے اور لفظ خارجی اشیا کو بیان کرنے یا اطلاعات فراہم کرنے کے بجائے کیفیت پیدا کرتا ہے اور اس کا منصب اطلاعاتی کے بجائے ''کیفیاتی'' ہو جاتا ہے اسی طرح عام انسانوں کے تمام حسیات سے حس جمال ایک الگ حس ہے جو زندگی کے دوسرے احساسات اور کیفیات سے لاتعلق ہے یا کم سے کم ان سے آزاد ہے اس مفروضے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ اب تک سائنس اور علم الابدان نے انسانوں کے اندر جن اعصاب کو احساس کا ذریعہ بتایا ہے ان میں سے کوئی بھی ایسے نہیں ہیں جو محض جمالیاتی احساس کے لیے مخصوص ہوں یعنی انسانوں کا اعصابی نظام سبھی قسم کے احساسات کے لیے تقریباً مشترک ہے۔ اس لیے یہ خیال کہ جمالیاتی احساس صرف چند مخصوص لوگوں کے لیے یا چند مخصوص قسم کے اعصاب رکھنے والوں کے لیے مخصوص ہے صحیح نہیں ہو سکتا۔ کم سے کم اس مفروضے کی کوئی سائنسی بنیاد موجود نہیں ہے۔

دوسرے معنوں میں ایک ہی اعصابی نظام مختلف قسم کے احساسات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ فرق کیفیت کا ہے نوعیت کا نہیں۔ اس لحاظ سے جمالیاتی احساس اور دیگر احساسات میں خارج ہی کا نہیں بلکہ خارج سے اثر قبول کرنے والے اعصاب کا رشتہ بھی مشترک ہے اور یہی رشتہ انسانی ذہن اور نظام عصبی کے باقی احساسات و افکار کا ہے اور ان میں سے کسی ایک کو دوسرے تمام علوم و فنون سے یا آگہی اور احساس کے دوسرے شعبوں سے مکمل طور پر کاٹ کر ''مکمل طور پر آزاد اور خود مختار'' قرار دینا صحیح نہ ہوگا۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ منطق کے اصول فن پر یا ادب کے اصول، فلسفے پر من و عن نافذ نہیں کیے

جاسکتے اور جس طرح منطق کو موسیقی کا حصہ نہیں سمجھا جاسکتا اسی طرح فن کو فلسفۂ اخلاق یا سیاست کا جزو نہیں قرار دیا جاسکتا لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ان تمام علوم وفنون میں صرف فرق ہے تو انداز نظر کا اور کسی خاص رخ پر زور دینے کا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ایسے فن پارے بڑی تعداد میں موجود ہیں جو فن کے نقطۂ نظر سے تخلیق ہی نہیں کیے گئے تھے۔ انجیل اور قرآن سے لے کر شیکسپیئر کے ڈراموں اور غالب کے خطوط تک ایسے لاتعداد ادبی شہ کار ہیں جو فنی مقاصد کے علاوہ دیگر مقاصد کے لیے تصنیف کیے گئے تھے۔ مگر ان میں ایسی جمالیاتی کیفیات صرف اس بنا پر پیدا ہوگئیں کہ ان میں تجربے کا خلوص، کیفیت کی فروانی اور شخصیت کی توانائی موجود تھی۔ یہیں سے ترسیل اور ابلاغ کی بحث کا بھی دروازہ کھل جاتا ہے۔ اگر عام انسانوں کے پاس احساس کرنے کے لیے جمالیاتی نظام اعصاب سے الگ کوئی عصبی نظام ہے تو یقیناً ان کے لیے شعری زبان اور شعری احساسات تک رسائی حاصل کرنا اس وقت تک ممکن نہ ہوگا جب تک وہ اس دوسرے نوع کی زبان اور اس دوسری نوع کے احساسات پر دسترس حاصل نہ کرلیں اور اس وقت تک قاری اور تخلیق کار کے درمیان ترسیل اور ابلاغ کا کوئی رشتہ قائم نہیں ہوسکتا لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو قاری کی استعمال کی جانے والی زبان اور شاعر اور ادیب کی زبان میں نوعی فرق نہ ہوگا، محض کیفیاتی فرق ہوگا اور یہ فرق کسی نہ کسی لحاظ سے ہر شخص کی زبان میں ہوتا ہے اور اس پر قابو پائے بغیر ایک دوسرے کی زبان کو سمجھنا ہی ممکن نہ ہو سکے گا البتہ شاعری کی زبان کی جس 'ارتفاعی' کیفیت کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے اس کا سرچشمہ شعری زبان اور شعری تجربے کو متصوفانہ یا پراسرار ماورائیت میں تلاش کرنے کے بجائے شاید زیادہ موثر طریقے پر فن کار کے داخلی تجربات اور اس کے خارجی تجربات کے باہمی تعلق میں تلاش کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

پھر ہیئتی تنقید کے اس مفروضے سے ایک بڑی دشواری یہ پیدا ہوتی ہے کہ اچھے اور برے فن پارے کی تنقیدی پہچان یا تو محض ہیئت کی عروضی اور زبان دانی والی بنیادوں پر قائم ہوتی ہے یا پھر سرے سے قائم ہی نہیں کی جاسکتی۔ ہر شاعر یہ دعویٰ کرسکتا ہے کہ اس نے علامتوں کا یا الفاظ کا نجی نظام یا مفہوم قائم کررکھا ہے اور جو اس کا کلام سمجھنا چاہیں انھیں اس نجی نظام یا مفہوم کو حاصل کرنے کی مشقت برداشت کرنی چاہیے کیا ہر وہ نظم جو کاغذ پر لکھی جاتی ہے اعلیٰ ترین فن پارہ ہے اگر نہیں تو پھر کیا تنقیدی جواز ہے کہ ایک گھٹیا درجے کے شاعر کی نظم

کے جو معنی ہم نے سمجھ رکھے ہیں وہ درحقیقت ان معانی سے بہت کم اور مختلف ہیں جو شاعر کے ذہن میں تھے یا پھر دنیا کے اعلیٰ ترین شاعروں کے فن پاروں کے جو معانی ہم نے مان لئے ہیں وہ بھی ہمارے مفروضات پر مبنی ہو سکتے ہیں۔ غرض تنقید کا سارا کاروبار محض ہیئتی مفروضات کی زد میں آسکتا ہے۔

آخر میں ہیئتی تنقید کے اردو سرمائے پر بھی ایک طائرانہ نظر ضروری ہے۔ عربی اور فارسی سے جن تنقیدی تصورات کا ذخیرہ اردو تنقید کو ملا اس میں ہیئت پر زیادہ زور دیا گیا تھا اس کی نظریاتی بنیاد کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ عبدالمجید خاں ارشد مصنف حدیقۂ ارم کے الفاظ میں:

> ''دقت نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لہ (جن کے مقابلے میں وہ الفاظ وضع ہیں) کے ساتھ اپنے خاص ربط اور تناسب ہے عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا محض موہبت الٰہی پر موقوف ہے۔'' (ص112)

یعنی ہر انسان کی ذات میں جس طرح مختلف اعضا مختلف اعصاب مختلف جذبات و احساسات کے درمیان جس قسم کا ربط اور توازن لازم ہوتا ہے اسی طرح کا ربط و توازن خارجی دنیا کے مختلف اجزا میں بھی پایا جاتا ہے۔ اور اس ربط و توازن کو جاننے اور پہچاننے کے لیے اس عرفان کی ضرورت ہے جو توفیق الٰہی سے حاصل ہوتا ہے ہر ایک شخص کو نہیں ملتا۔ ربط و توازن کا یہ وہی نظریہ ہے جس کے نشانات ہم مختلف ہیئت پرست، مفکرین کے ہاں دیکھتے آئے ہیں۔ واضح طور پر اس نظریے پر ارسطو اور نو افلاطونی فکر کے اثرات موجود ہیں جس طرح یونان کے فلسفہ و حکمت کو عربوں نے نو افلاطونیوں کی نظر سے دیکھا اسی طرح فلسفۂ جمال میں بھی انھیں کا موقف اختیار کیا۔ مختصراً یہ ہوا کہ انھوں نے خدا کو جمال مطلق جانا اور خدا کے جمال مطلق کے مختلف ذروں سے کائنات کے مختلف حصوں نباتات، جمادات اور انسان وغیرہ پیدا ہوئے۔ اس

لیے جب انسان کے اندر چھپا ہوا جلوہ یزدانی کا کوئی حصہ کوئی دوسرا جمالیاتی نظارہ دیکھ کر انبساط اور کشش محسوس کرتا ہے تو گویا ان دونوں میں باعث کشش وہی جمال مطلق کے مشترک ذرے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کی طرف کھینچتے ہیں اور کشش کی یہی کیفیت جمالیاتی احساس وانبساط کا سبب بنتی ہے۔

یہی نہیں مشرقی تنقید نے ربط وتوازن کے اس نظریے کو لفظ ومعنی کے باہمی رشتوں تک بھی پھیلا دیا۔ حدیقۂ ارم کے مصنف کے الفاظ میں:

> ''ابتداءً فطرت میں کلمات موضوعہ کا ظہور اصوات بسیطہ کے طور پر ہوا ہے اور ان بسیطہ اصوات کو اعیان خارجیہ کے مادوں کے ساتھ ایک خاص، مناسبت تھی پس ہر لفظ اپنے مناسب معنی کے واسطے وضع ہوا ہے مثلاً گستن کا لفظ جو ایک ایسی چیز کے انفصال وانقطاع پر دلالت کرتا ہے جو تاگے یا رسی وغیرہ کی قسم کا ہو اور شکستن کا لفظ سخت کے انفصال کو ظاہر کرتا ہے جیسے لکڑی یا پتھر وغیرہ کا ٹوٹنا ان دونوں میں کلی تباین ہے اور ایک کا استعمال دوسری جگہ غلط ہے۔''

گویا بلاغت لفظ کے صحیح استعمال......صوتی، معنوی وغیرہ۔ اور ان الفاظ کی صحیح ترتیب کا فن ہے اور اس لحاظ سے علم ادب مندرجہ ذیل بارہ علوم پر تقسیم کیا گیا جن کی مدد سے ادب کے عیب وہنر کی پہچان کی جاسکتی ہے۔

(1) لغت، (2) صرف، (3) نحو، (4) اشتقاق، (5) معانی، (6) بیان، (7) عروض، (8) قافیہ، (9) علم رسم الخط، (10) علم قرض الشعر (11) علم انشا، نثر (12) علم محاضرات یعنی علم تاریخ وغیرہ۔

عروضی نظامی سمرقندی نے ''چہار مقالہ'' میں علم شعر کی جو تعریف کی ہے اس میں الفاظ کے ساتھ مقدمات کی صحیح ترتیب پر بھی اہمیت دی ہے اور اس میں منطق کے عنصر کو بھی بالواسطہ طور پر شامل کردیا ہے۔

> ''شاعری صناعتے ست کہ شاعر بداں صناعت اتساق مقدمات موہومہ کند والتیام قیاسات منتجہ براں وجہ کہ معنی خود را بزرگ گرداند اور معنی بزرگ را خورد۔''

چناں چہ چہار مقالے میں اسی نقطہ نظر سے شاعری کے معیار و اقدار متعین کی گئی ہیں۔

اس طرح فصاحت اور بلاغت کی بحثیں اکثر یا تو فارسی اور ابتدائی اردو تنقید میں الفاظ کی موزونیت پر آکر ٹھہر جاتی ہیں یا ان کی باہمی ترتیب اور ''اتساق مقدمات موہومہ'' پر مثلاً الفاظ اور نفس مضمون کے باہمی معنی سے علم زیادہ الفاظ کا مقبول قسم کا ہو سکتا ہے۔ ایک وہ جس میں نفس مضمون کے تقاضے سے زیادہ الفاظ استعمال کیے گئے ہوں، دوسرا وہ جس میں اس تقاضے سے کم الفاظ برتے گئے ہوں یعنی کم لفظوں میں زیادہ معنی سمو لیے گئے ہوں۔ تیسرا وہ جس میں نفس مضمون کے برابر الفاظ ہوں نہ کم ہوں نہ زیادہ۔ پہلی صورت کو اطناب کہا گیا دوسری کو ایجاز[1] اور تیسری کو مساوات۔ ان تینوں صورتوں کو محاسن شعر میں شمار کیا گیا ہے۔ پہلی صورت کی مثال رجب علی بیگ سرور کی فسانۂ عجائب میں ملے گی جب کہ دوسری صورت مومن کے اکثر اشعار میں یا بعض جگہ انیس کے مراثی میں نظر آئے گی۔ تیسری صورت میر امن کی نثر یا غالب کے خطوط میں پائی جائے گی۔

اردو تذکروں میں بھی یہی تنقیدی تصورات جاری و ساری ہیں اول تو عروض نے بحروں کو واضح طور پر نشان دہی کی اور ان کے زحافات مقرر کر دیے دوسرے ادب کی مختلف اصناف کی شکل میں ضابطہ بندی ہوگئی اور غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی، اور اسی طرح اصناف نثر کی درجہ بندی ہوئی اور پھر ہر ایک صنف کے ضابطے اور قاعدے مقرر ہوئے اور انھیں کی مدد سے اشعار کی خوبی اور کمزوریوں پر غور کیا جاتا رہا پھر تنقید کو ایک اور وسیلہ ہاتھ آگیا۔ جن شاعروں کا کلام مستند سمجھا گیا ہے ان کے کلام کو مثالی سمجھا گیا اور ان سے مقابلہ کر کے دوسرے شاعروں کے کلام کے عیب و ہنر پہچانے جانے لگے مثلاً میر اپنے تذکرے نکات الشعراء میں یقین کے اس شعر کے بارے میں لکھتے ہیں:

---

1. صاحب حدیقۂ ارم نے ایجاز کے اعجاز کی مثال سعدی کی گلستاں سے دی ہے۔ ایک حکایت میں ایک ظالم کا حال بیان کرتے ہوئے جس کی لکڑیوں کے ڈھیر میں آگ لگ گئی تھی اور سب کچھ جل گیا تھا۔ سعدی نے یہ جملہ لکھا ہے:

''از بستر نرمش بر خاکستر گرمش نشاند'' صاحب حدیقہ ارم نے لکھا ہے کہ ابوالفضل کہتا ہے کہ میں نے ایک رات بہت سوچا کہ اس جملے میں ہر لفظ ہیئت کے اعتبار سے نیز صوتی نظام کے اور معنوی بلاغت کے اعتبار سے دوسرے لفظ کے مقابل ہے، بستر خاکستر ے، نرمش گرمش سے اور پھر ان چار لفظوں میں جہانِ معنی سمٹ آیا ہے۔

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ پن میں

''اگر بجائے خوش نصیبی، خوش معاشی می گفت۔ ایں شعر بسیار بامزہ می شد۔ یہاں لفظ صحیح کے انتخاب اور اس لفظ کی تہہ داری اور انوکھے پن کو تنقید کی بنیاد بنایا گیا ہے۔ اسی طرح الفاظ کی صنائی اور مختلف معنوی اور لفظی صنعتوں کے استعمال پر زور دیا جاتا رہا۔ یہ صورت کم و بیش انیسویں صدی کے نصف آخر تک رہی لیکن سرسید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک نے تنقید کو بھی متاثر کیا اور ادب کا رشتہ سماجی آگہی اور سماجی اصلاح سے ملایا جانے لگا۔

شبلی کی تنقید میں بھی بعض نقادوں نے ہیئت کی اولیت محسوس کی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ شبلی نے ادب کے سماجی رشتوں کو نہ صرف پیش نظر رکھا ہے بلکہ ان کا ادراک و عرفان بھی بڑے لطیف انداز میں کیا ہے۔ ''موازنہ انیس و دبیر'' میں البتہ وہ فصاحت کے اپنے اس معیار سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔ جو روایتی تنقید سے انھوں نے اخذ کیا ہے لیکن یہاں بھی زور محض ہیئت پر نہیں ہے بلکہ الفاظ کے محل استعمال پر ہے۔

بعد والے دور میں نیاز فتح پوری اور جعفر علی خاں اثر کی تنقیدوں میں قدیم علم بیان کے مطابق شاعری کی تنقید کا رجحان ملتا ہے۔ دونوں روایات کا احترام کرتے ہیں اور طریقۂ 'راسخۂ قدما' سے تجاوز نہیں کرتے۔ اس ضمن میں سید مسعود حسن رضوی ادیب کی تنقید کا تذکرہ بھی آئے گا جنھوں نے آئینہ سخن فہمی اور ہماری شاعری میں ہیئت کو اہمیت دی ہے۔ اور ہماری شاعری کے ابتدائی ابواب میں اس کے لیے ایک نظریاتی بنیاد بھی فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

عصر حاضر میں جن نقادوں کے ہاں یہ میلان سب سے زیادہ نمایاں ہے ان میں کلیم الدین احمد سرفہرست ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ کلیم الدین احمد شاعری کے تہذیبی مشن کے قائل ہیں لیکن شاعری اور تہذیب کے رشتے ان کے نزدیک اتنے نمایاں نہیں جتنے زیر زمین ہیں اور ان رشتوں میں جمالیاتی کیفیت آفرینی کی بڑی اہمیت ہے۔ اردو شاعری پر ایک نظر میں انھوں نے اپنے استاد ایف آر لیوس کے طرز پر ادب کے تہذیبی رشتوں کو تو ملحوظ رکھا ہے مگر شاعری کی تنقید میں فکر اور ہیئت کی ایک مربوط وحدت پر اصرار کیا ہے جس کی بنا پر وہ اردو غزل کو ریزہ خیالی کی بنا پر نیم وحشی صنف سخن قرار دینے پر مجبور ہوئے۔ ان کی کتاب ''عملی تنقید'' ان کی طرز تنقید کا

دوسرا اہم نمونہ ہے جس میں ان کی کوشش یہ رہی ہے کہ تنقید تمام تر متن کے دائرے کے اندر رہ کر ہی کی جائے۔

دور حاضر میں ہیئتی تنقید کی نئی نظریاتی بنیاد فراہم کرنے کا کام محمد حسن عسکری نے کیا گو اس کا آغاز 1942 کے لگ بھگ ان کے مرتبہ ''میری بہترین نظم اور میرے بہترین افسانے'' کے مجموعوں پر ان کے دیباچوں ہی سے ہو گیا تھا مگر ''ستارہ یا بادبان'' کے مضامین میں یہ نظریات ایک واضح شکل میں سامنے آئے۔ ان کے مضمون ''ہیئت یا نیرنگ نظر'' میں وضاحت سے ان خیالات کو پیش کیا گیا اور اسے تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔ ''انسان اور آدمی'' میں بھی یہی نقطۂ نظر پیش کیا گیا ہے جو جمالیاتی انسان کو سماجی انسان سے الگ کرتا ہے اور فن کی مکمل خود مختاری پر اصرار کرتا ہے۔

1960 کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی کے مرتبہ ''نئے نام'' کے دیباچے سے اور پھر ان کی تصانیف ''لفظ و معنی'' اور عروض، آہنگ اور بیان ہیئتی تنقید کا چلن ہندوستان کے اردو ادب میں بھی ہونے لگا اور ہیئت کو ایک اساسی حیثیت دی جانے لگی۔ پاکستان میں اس طرز تنقید کے نمائندہ لکھنے والوں میں وزیر آغا، سلیم احمد، شمیم احمد، جیلانی کامران، افتخار جالب کا نام لیا جا سکتا ہے۔

اس طرح ہیئتی تنقید نے گویا ادب کو ایک نئے رخ سے پیش کیا اور اس کے مطالعے کی ایک نئی جہت دریافت کی۔ یہ جہت یقیناً قابل غور ہے اور اس سے ادبی تنقید کے پیچیدہ اور وسیع کام میں مدد مل سکتی ہے گو اسی طرز تنقید تک اپنے کو محدود کر لینا شاید زیادہ مفید نہ ہو۔

O

(ہیئتی تنقید: پروفیسر محمد حسن ناشر: ہندوستانی زبانوں کا مرکز جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی)

کتابیات

1. Dictionary of World Literature, by T. Shipley
2. On for Companion to English literature
3. Literary criticism: a Short History by Winsatt and Brooks.
4. Criticism: The Major Texts, ed. By Bate
5. Oxford Lectures on Poetry by Bradley.
6. Contemporary Criticism: Edward Arnold.
7. Practical Criticism: I. A. Richards.

8.,9. Principles of Literary Criticism and Foundation of Aesthetics, by I.A. Rechards.

10. Sacred Woods , T. S. Eliot
11. Selected Essays, T.S.Eliot
12. Aesthetic Adventure, William Gaunt
13. God Without Thunder: Ransom
14. Literature as Knowledge; Allen Tate
15. Beyond Culture.
16. Liberal Imagination, Lionel Trilling.
17. Making of literature: R. A. Scott James.
18. Literature of the East, An appreciation.
19. Art, Clive Bell.
20. Seven Types of Ambiguities, Empson William.

1 مراۃ الشعر — عبدالرحمٰن
2 اردو تنقید کی تاریخ جلد اول — مسیح الزماں
3 تاریخ انتقاد ادبیات — عابد علی عابد
4 تنقیدی نظریات — احتشام حسین
5 بحر الفصاحت — نجم الغنی
6 آئینہ بلاغت — مرزا محمد عسکری
7 آئینۂ سخن فہمی — مسعود حسن رضوی ادیب
8 حدیقۂ ارم — عبدالحمید خاں راشد

بزمِ داستان گویاں سے حلقۂ اربابِ ذوق تک

بزم داستاں گویاں

ترقی پسند تحریک کے ابتدائی تین برسوں کے پس منظر میں ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ ادیب ایک دوسری نہج پر سوچ رہے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے پس منظر میں تو یوں محسوس ہوتا ہے۔ جیسے یہ نئی تحریک، ترقی پسند تحریک کا ردعمل ہے مگر چھان پھٹک کے بعد یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ نظریات وعقائد میں شدید اختلاف ہونے کے باوجود (اور یہ اختلاف شروع میں تو بالکل نظر میں نہیں آتا) ایسی کوئی بات نہیں جس سے اس تحریک (حلقۂ ارباب ذوق) کو ترقی پسندوں کا ردِعمل قرار دیا جاسکے۔

یہ درست ہے کہ ہر عمل کا ایک ردِعمل ہوتا ہے اور ترقی پسند تحریک کا ردِعمل بھی ہوا۔ یہ ردِعمل ہمیں حسن عسکری اور ممتاز شیریں اور ان سے متاثر دیگر ادیبوں کے ہاں ضرور ملتا ہے۔ کیونکہ یہ لوگ ادب کو ادب ہی کے حوالے سے پہچانتے، اور ہیئت واسلوب کو اہمیت دیتے ہیں اور ہر وہ ادیب جو کسی بھی طور ہیئت اور اسلوب کو اہمیت دیتا ہے ترقی پسندوں کے نزدیک رجعت پسند، زوال آمادہ اور پست رجحانات کا علمبردار اور انحطاط کی علامت ہے۔

حسن عسکری اور اس گروہ کے دوسرے لوگ فرانسیسی ادیبوں مثلاً بادلیر، ملارمے وغیرہ سے متاثر ہیں۔ جنھیں ترقی پسند سراسر انحطاط کی علامت قرار دیتے ہیں۔

راشد اور میراجی بھی اس ذیل میں یوں آجاتے ہیں کہ راشد کے ہاں گریز کے ساتھ مایوسی اور پژمردگی کی جو فضا ملتی ہے وہ سراسر ترقی پسندوں کے نظریے اور بنیادی فلسفے کے خلاف ہے۔ میراجی کا ابہام اور علامت پسندی، فرانسیسی اثرات ہی کی مرہونِ منت تھی، سو راشد اور میراجی چونکہ حلقۂ ارباب ذوق سے وابستہ تھے اس لیے خواہ مخواہ حلقے کو ایک مخالف ردِعمل کی

تحریک تصور کرلیا گیا اور اس سلسلے میں ترقی پسندوں کے ہاں حلقۂ ارباب ذوق کے بارے میں ناپسندیدہ الفاظ کا ایک ذخیرہ ملتا ہے۔

یوں ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق متوازی چلتے رہے اور بعض لوگوں نے حلقے کو محدود اور مقامی حیثیت رکھنے اور مخصوص رجحانات کے باعث ایک چھوٹی تحریک کا نام بھی دے دیا۔ اس تحریک کا آغاز ضرور چھوٹے پیمانے پر ہوا مگر اسے ہم چھوٹی اور بے اثر تحریک نہیں کہہ سکتے۔

یہاں ترقی پسندوں کے ساتھ حلقے کا موازنہ مقصود نہیں ہے تاہم اس قدر ضرور کروں گا کہ حلقۂ ارباب ذوق آج بھی اسی طرح رواں دواں اور زندہ ہے اور اپنے مقاصد کے ہمراہ چل رہا ہے۔[1] اس انجمن کا آغاز بڑے ہی سیدھے سادے خطوط پر عمل میں آیا۔ حلقۂ ارباب ذوق کے آغاز کے بارے میں، میں نے مختلف ادیبوں سے رابطہ قائم کر کے بات چیت کی ہے۔ یہ ادیب حلقے کے بانیوں میں سے ہیں۔ یہ اس لیے بھی ضروری تھا کہ حلقۂ ارباب ذوق کے بارے میں طبع شدہ مواد بہت کم ہے۔ اس لیے حلقے کے بانی ادیبوں کے بیانات کی روشنی سے حلقے کی عمارت کے خطوط کو نمایاں کرنے میں مدد لی جائے گی۔

شیر محمد اختر صاحب کے بقول شروع کرتے وقت ان لوگوں کے ذہنوں میں کوئی واضح نظریات و عقائد یا تعصّبات نہ تھے۔ وہ قصہ سناتے ہیں کہ وہ اور حلقۂ ارباب ذوق کے پہلے سکریٹری سید نصیر احمد جامعی ایک روز میوہ منڈی کے قریب سر راہے ملے۔ نصیر احمد جامعی نے اپنی اس خواہش کا اظہار کیا کہ مل بیٹھنے کے لیے کسی انجمن کو تشکیل دیا جائے۔ سو اختر صاحب نے جامعی کی تائید کی۔ یہ گویا حلقۂ ارباب ذوق کی عمارت کی بنیاد کی پہلی اینٹ تھی۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ حلقۂ ارباب ذوق کے آغاز کے بارے میں کوئی مطبوعہ تحریر ایسی نہیں ملتی جو اس کے آغاز کے محرکات پر روشنی ڈالتی ہو لہٰذا وہ تمام جزئیات جو کسی انجمن کے شروع کیے جانے میں پس منظر کا کام دیتی ہیں ترتیب سے ہمارے سامنے نہیں آتیں۔

البتہ یہ بات واضح ہے کہ حلقے کو شروع کرتے وقت کوئی سیاسی یا دوسرا مقصد پیش نظر نہ تھا صرف بعض ادیبوں اور دوستوں نے آپس میں مل بیٹھنے اور اپنے اپنے ادب پارے ایک دوسرے کو سنانے کی خواہش کی تکمیل کے لیے کسی انجمن کو وجود میں لانے کی تجویز پیش کی تھی

---

1. گو 1972 میں حلقۂ ارباب ذوق کے دو ٹکڑے ہو گئے اور اس کے بعد 1981 میں تین — جب کہ حلقۂ ارباب ذوق (ادبی) معطل ہے — لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ حلقہ چار حصوں میں تقسیم ہونے کے باوجود زندہ ہے۔"

جس میں بقول شیر محمد اختر، نصیر احمد جامعی (مرحوم)، پیش پیش تھے اور انھوں نے ہی پہلی مرتبہ مل کر ادبی تخلیقات کو سننے، پڑھنے، اور ادبی مسائل پر گفتگو کرنے کی اہمیت پر زور دیا تھا۔

ان کے الفاظ میں 1939 میں، میں میوہ منڈی کے قریب رہتا تھا ایک روز بازار میں نصیر احمد جامعی سے ملاقات ہوئی۔ انھوں نے مشورہ دیا کہ مل بیٹھنے کا کوئی طریقہ نکالا جائے۔ میں نے ان سے اتفاق کیا وہ ان دنوں لکشمی مینشن (میکلوڈ روڈ) کے عقب میں رہائش پذیر تھے۔ چنانچہ حلقۂ ارباب ذوق کا پہلا جلسہ انھی کے مکان پر ہوا۔ حلقے کا نام 'بزم داستان گویاں' رکھا گیا۔"

حلقۂ اربابِ ذوق

میری تحقیق کے مطابق حلقے کا نام بدلنے کی تحریک پہلی مرتبہ 3 ستمبر 1939 کو ہوئی۔ یہ جلسہ حلقے کا دسواں جلسہ تھا، کیونکہ ریکارڈ میں اس اجلاس کے بعد کی کارروائی یکم اکتوبر 1939 کے اجلاس کی ہے جس میں ہمیں 'بزم داستان گویاں' کے بجائے 'حلقۂ ارباب ذوق' ملتا ہے اور کارروائی میں نام بدلنے کی تجاویز کے ساتھ کچھ دوسری تجاویز، جو حلقے کے مقاصد اور ان کی توسیع کے لیے تھیں، پہلی مرتبہ نظر آتی ہیں۔ یہ تصویر کچھ یوں ہے:

> "اس جلسے میں یہ بھی طے ہوا کہ بزم کے مقاصد میں توسیع کی جائے اور اس کا نام بزم فسانہ گویاں (یہی لکھا ہے) کی بجائے حلقۂ ارباب ذوق رکھا جائے۔ اس کے علاوہ حلقۂ اربابِ ذوق کو کامیاب بنانے اور اراکین کی تعداد میں اضافہ کرنے کے لیے بہت سی تجاویز پیش ہوئیں۔"

دسویں اجلاس کی اس کارروائی سے معلوم ہوتا ہے کہ جس حلقے کی ابتدا محض مل بیٹھنے کی ایک تجویز سے ہوئی اب اپنے خطوط کو واضح اور مقاصد کو نمایاں اور وسیع کرتا دکھائی دیتا ہے۔

قیوم نظر صاحب اپنے انٹرویو میں انھی ابتدائی جلسوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "ابتدائی دور میں حلقے کے جلسوں میں جو حضرات تشریف لایا کرتے تھے ان میں سے سید نصیر احمد جامعی مرحوم (جو حلقے کے اوّلین سکرٹریوں میں سے تھے) محمد فاضل (جو چراغ حسن حسرت مرحوم کے ساتھ ایک فکاہی ہفت روزہ

---

1. انٹرویو قیوم نظر، ماہنامہ ماہِ نو مئی 1972
2. کارروائی ادبی اجلاس، مخطوطہ، بتوسط اعجاز بٹالوی۔

'شیرازہ' میں کام کرتے تھے)۔ تابش صدیقی (جو اس زمانے میں روزنامہ
انقلاب سے منسلک تھے) شیر محمد اختر (جو ان دنوں انجمن حمایت اسلام میں
ملازم تھے) حفیظ ہوشیار پوری (جو اس زمانے میں انجمن ترقی اردو، پنجاب
شاخ اور ماہنامہ ادبی دنیا لاہور سے وابستہ تھے) کے نام اس وقت میرے
ذہن میں آرہے ہیں۔

اس کے علاوہ حلقے کے اجلاس میں مقامی کالجوں کے جو طالب علم شریک ہوا
کرتے تھے۔ان میں عبدالسلام (جو بعد میں اختر ہوشیار پوری کے نام سے معروف
ہوئے (فضل دین (جواب پروفیسر انجم رومانی صدر شعبۂ ریاضی دیال سنگھ
کالج لاہور ہیں) حمید نظامی مرحوم، میر اقبال احمد مرحوم (جو میر نور احمد مرحوم
کے صاحب زادے تھے) اکرام قمر اور ڈاکٹر محفوظ علی کا نام ملتا تھا۔"[1]

قیوم نظر ہی کے انٹرویو سے ہمیں یہ بات بھی معلوم ہوئی کہ ابتدائی جلسوں میں جگہ کی مشکلات برابر رہیں اور جلسے، خانہ بدوشوں کی طرح مختلف مقامات پر منعقد ہوا کرتے تھے۔ان جلسوں میں شریک ہونے والے تنگ جگہ اور کھری چار پائیوں کے باوجود ذوق وشوق سے ان میں شرکت کرنے کے لیے، مختلف مقامات پر ہونے والے جلسوں میں پہنچتے تھے۔مثلاً:

"اس ابتدائی عمر میں حلقے کا ایک جلسہ جاوید منزل رحیم روڈ مصری شاہ لاہور
میں منعقد ہوا۔ یہ وہ عمارت تھی جہاں تابش صدیقی اور ان کے ایک دوست
نے اپنے لیے ایک کمرے میں قیام کا مشترکہ انتظام کر رکھا تھا۔اس جلسے میں
شرکت کرنے والے بان کی کھری چار پائیوں پر بیٹھتے تھے۔"[2]

بقول قیوم نظر انھوں نے ہی قریبی دوستوں میں اس انجمن کا ذکر کیا اور انھیں اس کے جلسوں میں شریک ہونے کی ترغیب دی۔ ان احباب میں سید امجد حسین، آفتاب احمد خاں، صفدر میر، حمید شیخ (مرحوم) شامل تھے۔اس کے بعد حلقے کے جلسے مصری شاہ سے نکل کر لاہور کے دوسرے علاقوں میں ہوتے رہے جن میں فلیمنگ روڈ، دل محمد روڈ، اور مزنگ وغیرہ شامل ہیں۔

قیوم نظر صاحب کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ وہی پہلی مرتبہ میرا جی اور یوسف ظفر کو حلقے میں

1۔ انٹرویو قیوم نظر، ماہنامہ ماہِ نو مئی 1972

2۔ ایضاً،

لائے تھے۔ میراجی خصوصاً اور یوسف ظفر عموماً حلقۂ اربابِ ذوق کے روح رواں بنے۔ حلقے سے ان کی وابستگی سے متعلق قیوم نظر کا دعویٰ یوں ہمارے سامنے آتا ہے:

''تابش صدیقی نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا کہ میں اپنے دوستوں بالخصوص میراجی اور یوسف ظفر کو بھی حلقے کے جلسوں میں ساتھ لاؤں۔ یہ اس زمانے کی بات ہے جب میراجی کے مضامین ماہنامہ 'ادبی دنیا' میں شائع ہو کر شہرت پا چکے تھے لیکن وہ خود ادبی حلقوں میں نہ جاتے تھے۔ اس زمانے میں میراجی بسنت سہائے کے نام سے بھی لکھا کرتے تھے۔ چنانچہ میراجی کو حلقے کے ایک جلسے میں پہلی مرتبہ میں ہی کھینچ لایا تھا یہ 1940 کے آغاز کے لگ بھگ کا زمانہ ہے۔''[1]

اس بات کی تائید حلقے کے ابتدائی ریکارڈ میں اس حد تک ہوتی ہے کہ قیوم نظر نے 2 جون 1940 کو پہلی مرتبہ حلقے کے جلسے میں شرکت کی اور میراجی 25 اگست 1940 کو پہلی مرتبہ حلقے کے ایک اجتماع میں شریک ہوئے۔ سو اس بات کا امکان موجود ہے کہ قیوم نظر ہی اصرار کر کے میراجی کو حلقے کی نشست میں لے آئے ہوں۔

قیوم نظر کے اس بیان سے دو اور باتیں سامنے آتی ہیں ایک تو یہ کہ میراجی حلقے میں شریک ہونے سے پیشتر خاصی شہرت رکھتے تھے۔ دوسری بات یہ کہ وہ 1940 کے آغاز میں میراجی کو حلقے میں لائے درست نہیں، حلقے کے ریکارڈ کے مطابق وہ 25 اگست 1940 کو حلقے میں شریک ہونے کا آغاز کرتے ہیں۔ بہر حال حلقۂ ارباب ذوق کے ان چند گنے چنے ارکان کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات بڑے وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ لکھنے والوں کا ایک گروہ ابھر کر سامنے آرہا تھا اور یہ لوگ بڑی سنجیدگی سے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لا رہے تھے۔ وہ مشکلات جو حلقۂ ارباب ذوق کے ان ابتدائی دنوں میں درپیش تھیں، واقعی ایسی تھیں کہ باقاعدگی سے اس طرح جلسے، جاری رکھنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور تھا، جو مسلسل ایک جگہ پر بھی نہیں ہوتے تھے مگر یوں قاعدے اور قرینے سے جاری رہے۔ لکھنے والوں کی سچی لگن، خلوص اور وہ تڑپ جو ہر سچے تخلیق کار کو نامساعد حالات میں خاص طور پر جلا بخشتی ہے۔ ان حضرات میں کسی نہ کسی طور پر موجود تھی۔

لگن اور بے لوث ادبی جدوجہد ہی کی بدولت ہم دیکھتے ہیں کہ حلقۂ ارباب ذوق ایک

1۔ انٹرویو قیوم نظر، ماہنامہ ماہ نو مئی 1972

تحریک کی صورت اختیار کرتا جارہا ہے۔ ایسی تحریک جو بے حد معمولی ساز و سامان، بے رنگ سیاہی اور ٹوٹے قلموں، کھردرے کاغذ اور پھٹے بوریوں کے باوجود پرجوش اور ثابت قدم رہی۔ اس کا طویل سفر پچھلے چند برسوں تک بڑی سنجیدگی، جوش اور استقامت کے ساتھ جاری و ساری رہا اور تقریباً تیس برس کے بعد بھی وہی تازگی، شدت اور ولولہ موجود نظر آتا ہے جو ابتدائی دور کا خاصہ تھا۔ گو وقتی طور پر اس طویل سفر میں بعض ایسے حالات پیدا ہوئے جس نے ابھرتے ہوئے تخلیق کاروں کے لیے مسائل پیدا کیے اور اس شدت اور جوش میں کمی کرنے یا حلقے کے سرسبز گلشن کی فضا کو پژمردہ کرنے میں بعض لوگوں نے شعوری اور بعض نے غیر شعوری حصہ لیا۔ تاہم اس ادبی شمع کو بالکل بجھا دینے کا کارنامہ ابھی تک کوئی سرانجام نہیں دے سکا۔

اور شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہاں پیش کیا جانے والا توانا ادب، روایتی اور غیر روایتی شان سے ایک تسلسل و تواتر سے لکھا اور پڑھا جاتا رہا ہے۔ آخر کون سی شے تھی جو قاری کو ان چلتے پھرتے جلسوں میں شریک ہونے پر مجبور کرتی تھی اور وہ کھڑے ہو کر یا بعض اوقات زمین پر بیٹھ کر ان جلسوں کی کارروائیوں میں حصہ لیتا تھا۔ ظاہر ہے کہ وہ بھرپور ادب کی کشش تھی جو ان جلسوں میں پڑھا جاتا تھا۔

ان مشکلات اور نامساعد حالات کا اندازہ اس تصویر سے بخوبی ہوتا ہے:

> ''زمان صاحب کے دفتر میں جگہ کم تھی اس لیے کرسیوں پر صرف صاحب صدر، سکرٹری، مضمون نگار اور دو سننے والے ہی بیٹھ سکتے تھے۔ باقی لوگ کمرے میں پڑے ہوئے لکڑی کے ایک صندوق، ایک لوہے کے اسٹول اور چپراسی کے استعمال کے لیے اس کی بینچ پر ہی مٹک جایا کرتے تھے، یا پھر فرش زمین پر بیٹھتے یا ایک دوسرے کے پیچھے کھڑے ہو کر جلسے کی کارروائی میں شریک ہوا کرتے تھے۔ میراجی ایسے موقعوں پر اپنا کمبل نیچے بچھا لیا کرتے تھے جو اس زمانے میں اکثر ان کے کندھے پر دھرا ہوتا تھا۔''[1]

میراجی کا ذکر آیا ہے تو ہمیں تھوڑی دیر تک کر حلقۂ ارباب ذوق کے فریم میں بھی میراجی کی تصویر کو دیکھنا ہوگا اور ان اثرات کا سراغ لگانا ہوگا جو صرف میراجی کی شخصیت اور شاعری کے باعث نہ صرف حلقے پر بلکہ اس کے اراکین اور اس عہد کے ادب پر دیر تک اور دور تک دیکھے گئے

1۔ انٹرویو قیوم نظر، ماہنامہ ماہ نو مئی 1972

اوراب تک دیکھے جاسکتے ہیں۔ یوں تو میراجی کی شخصیت کے بارے میں بہت سی باتیں سامنے آچکی ہیں مگر ان بہت سی باتوں سے الگ بھی میراجی کی ایک تصویر حلقے کے توسط سے سامنے آتی ہے۔ میراجی جب تک حلقے میں شریک نہ ہوئے تھے حلقہ اپنی روایتی شان اور جوش وخروش کے باوجود پھیکا اور سُست نظر آتا ہے لیکن جوں ہی میراجی حلقے میں شریک ہوتے ہیں ان کی شخصیت اور شاعری دونوں حلقے پر تیزی سے اثر انداز ہونا شروع ہوجاتی ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ میراجی ہی تھے جن کی وجہ سے حلقۂ ارباب ذوق میں ایک تحرک پیدا ہوا اور دوسرے ادیب و شاعر اس تحرک میں شریک و معاون ہوتے چلے گئے۔ ان کی دلچسپ ومنفرد شخصیت تھی یا ان کی شاعری کا اثر تھا۔ بہرحال حلقے کی کارروائیاں اس بات کی واضح طور پر نشان دہی کرتی ہیں کہ بہت جلد وہ حلقۂ ارباب ذوق میں ایک بنیادی اہمیت رکھنے والی شخصیت قرار پاگئے اور حلقے کو سجانے سنوارنے میں جو تجاویز انھوں نے پیش کیں ان کا احترام کیا گیا اور بعد میں انھی تجاویز کو حلقے کے قوانین کا درجہ حاصل ہوگیا۔

مثلاً میراجی ہی نے پہلی مرتبہ یہ تجویز پیش کی کہ حلقے میں پڑھے گئے مضامین نظم ونثر پر محض سبحان اللہ کا ڈونگرا نہیں برسنا چاہیے بلکہ ان کی خامیوں پر بھی نظر کرنی چاہیے تا کہ تنقید کا صحیح حق ادا ہوسکے۔ اس تجویز سے ارکان حلقہ متفق ہوئے اور آج بھی یہ سلسلہ اسی طرح جاری ہے بلکہ اس تنقیدی سلسلے کے بغیر حلقے کے کوئی معنی نہیں رہتے۔

تاہم اس زمانے میں یہ ایک ایسا فیصلہ تھا جس سے بعض بزرگوں نے شدید اختلاف بھی کیا۔ اختلاف کرنے والے بزرگوں میں شمس العلما مولانا تاجور نجیب آبادی، حکیم احمد شجاع، حرماں خیرآبادی، مضطر ہاشمی جیسے ادیب وشاعر حضرات شامل تھے۔ لیکن بالآخر اس تجویز سے اکثریت نے اتفاق کیا اور یہ روش کچھ ایسی مقبول ہوئی کہ بعد میں بیشتر انجمنوں نے اسے اپنایا اور اس پر عمل پیرا ہونا اپنے لیے باعث فخر جانا۔ حلقۂ ارباب ذوق کے سفر میں یہ تنقیدی موڑ، یوسف ظفر کی ایک نظم کے حوالے سے ملتا ہے۔ ہ حلقہ سید عابد علی عابد کی صدارت میں ہوا تھا۔ البتہ جن لوگوں نے حلقے کی اس اپج کو سراہا ان میں میاں بشیر احمد اور تاثیر بالخصوص قابلِ ذکر ہیں۔

اس تجویز اور اس پر عمل پیرا ہونے سے پیشتر حلقے میں ہونے والی تنقید کا معیار بالکل قدیم تذکروں کی تنقید کا سا تھا 'بہت خوب' اور 'واہ وا' کے علاوہ اور کوئی بات نہ ہوتی تھی۔

تنقیدی رویے

1941 تا 1947 تک حلقۂ ارباب ذوق کی مجالس میں کوئی نمایاں تبدیلی نہ ہوئی۔ نہ مباحث کے رنگ بدلے نہ ہی تنقید میں کوئی نقطۂ نظر واضح ہو کر سامنے آسکا۔ البتہ 41 تا 49 تک '... کی بہترین نظمیں' کے عنوان سے منتخب نظموں کے جو مجموعے شائع کیے گئے اُن میں ہم حلقہ سے منسلک ادیبوں کی فنی بصیرت اور شعری ادراک کا عکس ضرور دیکھتے ہیں۔

ادبی مجلسوں میں ابھی وہ جوش وخروش پیدا نہ ہوا تھا جو بعد میں حلقے کی ایک روایت بن گیا۔ اس وقت تو (41 میں) موسم کے ساتھ سامعین کی تعداد گھٹنے بڑھنے کی اطلاع ملتی ہے اور کارروائیوں میں اس بات کا گلہ بھی تنقید تاثراتی دائرے سے باہر نہیں نکلا۔ زیادہ سے زیادہ زبان کی فارسیت کے بارے میں اعتراض کیا گیا یا پھر لکھنے والے کو ترقی پسندوں کی روش پر چلتے ہوئے سیدھی سادی زبان لکھنے کا مشورہ دیا گیا۔ مشورہ دینے والے میراجی ہیں۔ یعنی ترقی پسندوں سے اگر کچھ اکتساب کرنا بھی مقصود تھا تو صرف زبان کی سادگی تک۔

اس وقت حلقے میں مطبوعہ چیزیں پڑھ لینے کا رواج بھی تھا۔ تعریفی اور تاثراتی تنقید تھی۔ حلقے کی یہ پھیکی سی تصویر جن محافل سے مرتب ہوتی ہے ان میں رنگ رنگ کی جھلکیاں میراجی کی ذات کی وجہ سے دکھائی دیتی ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ میراجی نے حلقے کو اپنی ذات میں سمو کر باہر کی مجلسوں میں بکھیر دیا تھا۔

میراجی کے بغیر کوئی کارروائی یا بحث یا نظم کا حصہ مکمل نظر نہیں آتا وہ مسلسل لکھتے ہیں۔ مسلسل پڑھتے ہیں، اعتراض کرتے ہیں یا صدارت۔ بہرحال کچھ نہ کچھ کرتی ہوئی ان کی متحرک ذات ہمیں ہر طرف تھرکتی، پھیلتی، سمٹتی اور اپنے آپ کو ظاہر اور حلقے کو نمایاں کرتے ہوئے ملتی ہے۔

ان کی ذات جب پھیلتی تو ادب میں نئے تجربات وقوع پذیر ہونے لگتے اور یہ سچ ہے کہ انھوں نے خارجی حقائق سے منہ موڑ کر خود اپنی ذات سے رشتہ قائم کیا اور ان حقیقتوں کو اپنی داخلی زندگی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔

میراجی کا زمانہ تہذیبی لحاظ سے ایک کھوکھلا زمانہ ہے جس میں فرد کی ذات انفرادی سطح پر بھی اور اجتماعی سطح پر بھی ایک خلا میں معلق تھی۔ سائنس اور صنعت کی ترقی نے خدا اور مذہب پر

انسان کی گرفت کمزور کردی تھی۔ اپنی ذات کے گرد حصار کے کھینچنے سے پہلے میراجی نے بھی زندگی کے خوش کن تصورات، ذہن میں رکھ کر ان کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔ وہ بھی دوسرے لوگوں کی طرح آنکھیں کھول کر زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں اور آرزو کرتے ہیں زندگی کے روشن پہلوؤں کی۔

''دل میں آگ سلگتی ہے/ میں بھی جو کوئی افسر ہوتا/ اس شہر کی دھول اور گلیوں
سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا اور تو ہوتی'' (کلرک کا نغمہ محبت)

مگر دل کی آگ بھڑکتی رہتی ہے اسے بجھانے کا کوئی انتظام نہیں۔ اس کا گھر اسی طرح دھول میں اٹا رہتا ہے۔ اور اس اداسی اور افسردگی میں کوئی ایسا دمساز بھی نہیں جو اپنی رفاقت کی چاندنی سے اندھیری زندگی کو منور کر سکے۔ چنانچہ جب اس خارجی مطابقت کی کوئی صورت نہیں نکلتی تو شاعر کا وجود ایک مستقل مسئلہ بن جاتا ہے اور یہ مستقل مسئلہ، کہیں پھیلتا اور کہیں ایک دائرے میں مقید نظر آتا ہے۔ اس دائرے کو ہم حلقۂ ارباب ذوق کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ مگر جوں جوں ان کی ذات اپنے تجربات کے حوالے سے پھیلتی ہے حلقے کا دائرہ وسیع ہوتا چلا جاتا ہے۔

جہاں وہ اپنے تجربات کے لیے، ایک نئی قسم کی شاعری کا میدان منتخب کرتے ہیں وہاں اس شاعری کے اسرار و رموز سے آگاہی کے لیے مضامین بھی لکھتے ہیں اور حلقے میں آنے والے قارئین کو اپنے نقطۂ نظر سے آشنا بھی کرتے ہیں۔

9 فروری 1941 کو 'ایک تجربہ' کے عنوان سے نظم کے خیال اور ہیئت پر ان کا مضمون ہمیں یہ بتاتا ہے کہ نظم میں افعال اور حروف جار غائب کردیے جائیں مگر پابندی یہ رہے کہ نظم اسموں کا مجموعہ ہو کے نہ رہ جائے بلکہ مرکزی خیال باقاعدہ نشو و نما پاتا چلا جائے۔ اس تجربے کو ثابت کرنے کے لیے جدت پسند میراجی، چند نظمیں مثال کے طور پر پیش کرتے ہیں اور سوال کرتے ہیں کہ سننے والوں کے اذہان پر تصورات کے اجتماع نے مطلوبہ کیفیت بھی پیدا کی؟ تجربہ کامیاب رہا؟ تصویریں سامنے آئیں؟

قیوم نظر کی رائے میں ان نظموں میں رس مفقود ہے تصویر سامنے آئی مگر ساکن۔ اور مزید یہ بھی کہ حروفِ جار کے غائب ہونے سے فارسیت کا رنگ غالب رہا اور نظمیں کم و بیش فارسی نظمیں ہو کے رہ گئیں۔ لہٰذا کا، کے، کی، کا استعمال بے جا نہیں۔

میراجی کے خیال میں ہندی الفاظ کے استعمال سے کا، کے، کی آنا لازم ہو جائے گا۔

اسی جلسے میں میراجی یہ تجویز بھی پیش کرتے ہیں کہ جو چیزیں حلقے میں پڑھی جائیں وہ حلقۂ اربابِ ذوق کی ملکیت سمجھ لی جائیں یہ تجویز متفقہ طور پر منظور ہوئی۔

میراجی کی شاعری ابھی پوری طرح مقبول نہ تھی یا یوں کہہ لیجیے کہ میراجی کی کوشش سے جہاں جدید شاعری مقبول ہوتی جارہی تھی وہاں اس کی مخالفت بلکہ اس پر طنز و استہزا کے تیر بھی برسائے جاتے تھے یا پھر اوزان پر بحث کی جاتی تھی۔

16 فروری 1941 کو جب میراجی اپنی پابند نظم 'چشمِ تر' پڑھتے ہیں تو حاضرین حلقے کی روایت کے مطابق وزن کے حرفی دباؤ بڑھاؤ میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔

جہاں تک ایسی شاعری کا مذاق اڑانے کا تعلق ہے خود حلقے کی محافل اس کی گواہ ہیں۔ مثلاً میراجی کی نظم 'ناگ سبھا کا ناچ' کی پیروڈی محمد عاشق نے لکھی اور 2 مارچ 1941 کو حلقے میں اسے پڑھا بھی۔[1]

یہ درست ہے کہ سامعین نے اس پیروڈی کو تعصب اور ذاتی عناد کہہ کر رد کردیا۔ مگر جب میراجی نظم سناتے ہیں تو اس پر بھی تنقید کا معیار پیروڈی پر کی گئی تنقید کے برابر رہتا ہے۔

مثلاً دلی سے واپس آکر 9 مارچ 1941 کو وہ ایک نظم 'دھوبی کا گھاٹ' پڑھتے ہیں تو ایک طرف سے 'جزاک اللہ، کارِ خیر' اور دوسری طرف سے مبہم اور بے کیف کا شور بلند ہوتا ہے۔ ایسی جذباتی تنقید کے بعد کارروائی کا یہ جملہ ملاحظہ ہو:

> ''بیس بائیس منٹ کی گہما گہمی کے بعد اختر ہوشیارپوری نے گرہ کھولی کچھ بات نکلی۔ میراجی بھی مسکرادیے حاضرین نے بھی فراغت محسوس کی۔''[2]

تنقید کا یہ انداز محلِ نظر ہے۔

میراجی جدید شاعری میں تجربات کے ساتھ ساتھ موضوعات میں سے جنس کا انتخاب زیادہ کرتے ہیں۔ چنانچہ حلقے میں پڑھی جانے والی ان کی اکثر نگارشات اس موضوع کے گرد گھومتی ہیں۔ حتیٰ کہ اقبال پر ان کا مضمون جو انھوں نے 2 اپریل 1941 کو پڑھا، کا عنوان ہی دیکھ لیں تو کافی ہوگا یعنی 'اقبال جنسی نفسیات کے نقطۂ نظر سے۔''

پھر 20 اپریل 1941 کو وہ ایک طویل نظم 'انوچا مکان' پڑھتے ہیں جس کے بارے میں

---

1. کارروائی ادبی اجلاس، مخطوطہ بتوسط اعجاز حسین بٹالوی۔
2. ایضاً،

حلقے کی کارروائی میں یہ جملے درج ہیں:

"بڑی تند جنسی نظم تھی اس کے متعلق خیال یہ تھا کہ ہمارا موجودہ ادب ایسی تند نظم کو برداشت بھی کرسکتا ہے؟"[1]

اس کارروائی پر توثیق میراجی نے کی ہے۔ جس کا مطلب ہے کہ اس سے اگلے جلسے کے صدر میراجی تھے۔ توثیق کرتے ہوئے وہ اس کارروائی کے نیچے یہ جملہ لکھتے ہیں:

"حاضرین نے جو اعتراض کیے ہیں وہ نوٹ کرلیے جائیں۔" (میراجی)

یوں تو شروع دن سے حلقۂ اربابِ ذوق کے ارکان ہیئت اور اسلوب کے بارے میں نئے تجربوں کی طرف گامزن تھے ہی مگر میراجی کے آنے سے حلقۂ ارباب ذوق میں تازہ خون کی ایک لہر سی دوڑ گئی تھی، اور نئے تجربوں، خاص طور پر نظم کے اندر تجربے کرنے کی رفتار بہت تیز ہوگئی تھی۔ اس بات کا اندازہ کچھ میراجی کے اپنے سرمائے سے اور کچھ ان کی وہ مصروفیات جو انھوں نے صرف حلقۂ ارباب ذوق کے لیے مخصوص کررکھی تھیں، کیا جاسکتا ہے۔

انھوں نے سب سے بڑا تجربہ تو یہ کیا کہ حلقۂ ارباب ذوق کے ان شاعروں کو جن میں کسی حد تک بھی تجربے کو اہمیت دینے اور ہیئت کے پرانے اصولوں میں تبدیلیاں لانے کے ساتھ ساتھ کم الفاظ میں خیال افروزی کرنے کا رجحان تھا ایک ایسا طرز احساس دیا کہ تبدیلی کے اس رجحان نے اولیت اور بنیادی حیثیت اختیار کرلی لہٰذا میراجی کے ساتھ یوسف ظفر کی ذات بھی تجربے کے اس دور میں برابر کی شریک رہی اور پھر یہ کہ نہ صرف ہیئت اور اسلوب تک ہی تجربے کو محدود کردیا بلکہ اس سے کچھ اور آگے جاکر بھی سوچا گیا۔ مثلاً یوسف ظفر کی تحریک پر میراجی نے ہی ایک مضمون 'ملتی جلتی کہانیاں' لکھا۔ بات یوں تھی کہ دو فنکاروں نے مختلف ذہنی کیفیات کے تحت دو نظمیں لکھیں تھیں دونوں نظموں کا خالق ایک ہی پس منظر تھا۔ بلکہ یوں کہیے کہ ایک ہی تاثر کے دو روپ تھے۔ ان نظموں کا تجربے کی حیثیت سے پیش کرنے کا جو مقصد تھا وہ میراجی نے چند سوالات کی صورت میں ظاہر کیا تھا۔

(1) کیا نظمیں مختلف ہیں؟

(2) کہاں تک مختلف ہیں؟

(3) ان میں آمد ہے یا آورد؟

1۔ کارروائی ادبی اجلاس، مخطوطہ بتوسط اعجاز حسین بٹالوی۔

اگر آورد ہے تو کیا ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ آورد کے باوجود نظم اچھی ہو سکتی ہے؟[1]
(4) یہ سوالات تھے جو میرا جی نے اس مضمون میں اٹھائے تھے اور نظمیں تھیں 'دہریہ' اور 'پیاسا'۔

'دہریہ' یوسف ظفر نے لکھی تھی اور 'پیاسا' میرا جی نے۔ خیال یہ تھا کہ:

''ایک سودائی کسی بت کو تک رہا ہے لوگ اسے دیکھتے ہیں، قہقہے لگاتے ہیں۔
سودائی کے دل میں ایک خیال اچانک جاگتا ہے کہ اگر میں بھی بت بن جاؤں
تو یہ لوگ جو آج مجھ پر ہنستے ہیں کل مجھے پوجیں گے۔''[2]

ایسے تجربات سے یہ بات تو واضح ہوگئی کہ آورد کے باوجود نظم اچھی ہو سکتی ہے کہ اور اس وقت یعنی 25 مئی 1941 کے حاضرین کی رائے میں تو یہ ایک کامیاب تجربہ تھا۔ ثابت یہ ہوا کہ نظموں میں بس اس قدر اختلاف ہے۔ جس قدر دونوں فن کاروں میں انفرادیت کا اختلاف ہے۔ شروع شروع میں اس قسم کے تجربات کے بارے میں دوسرے شعرا کی آرا جو حلقے کی ادبی مجلسوں کی کارروائیوں میں ملتی ہیں کچھ زیادہ حوصلہ افزا نہیں ہیں۔ حتیٰ کہ بعض مقامات پر وہ لوگ بھی جنھوں نے ہیئت کے تجربات کو اپنی شاعری کا نصب العین بنایا، میرا جی کے ایسے تجربات کے، دل سے مخالف نظر آتے ہیں۔

مثلاً 8 جون 1941 کے جلسے میں جس کی صدارت یوسف ظفر کر رہے ہیں یہ الفاظ محلِ نظر ہیں:

''دو شاعروں نے جو بقول ان میں سے ایک کے، بندوں سے ترقی کر کے شاعر بنے تھے۔ تجربے کے طور پر ایک نظم کہی یہ نظم الل ٹپ طریق سے لکھی گئی تھی۔ قافیہ ردیف سے بے نیاز تھی۔ لفظوں کا کھیل تھا۔ جن کی تکرار سے مزاح پیدا کیا گیا تھا۔ یہ تجربہ میرا جی کی طرف سے 'ایک اور تجربہ' کی شکل میں پیش ہوا۔ اور جیسا کہ لکھنے والے نے خود تسلیم کیا یہ ایک نیا تجربہ تھا اکبر اور جوش نے بھی ایسی نظمیں لکھی تھیں۔''[3]

حاضرین کے پوچھنے پر کہ یہ تجربہ کیسے ہوا یوسف ظفر نے جواب دیا کہ اس کی ابتدا اور انتہا میں باقاعدگی ملتی ہے۔ برخلاف اس کے جوش نے اپنی نظم 'عثمان ساگر کا ایک منظر' میں ایک تمہید

[1,2,3] کارروائی ادبی اجلاس، مخطوطہ بتوسط اعجاز بٹالوی۔

باندھی ہے۔ یہ جواب اتنا تسلی بخش نہ ہوا۔

میراجی کی رائے میں یہ موضوع کا تجربہ نہ تھا ہیئت کا تجربہ تھا۔ بقول ان کے ایسے تجربات مفید ثابت ہو سکتے تھے۔ لیکن تجربات کے ساتھ ساتھ ایسی باتیں بھی ہوتی تھیں کہ:

''خیالات تو اچھے ہیں مگر موسیقی غائب ہے یا فعلن کے وزن پر 'پاؤں' باندھ دیا ہے حالانکہ 'پاؤ' ہونا چاہیے تھا۔ یا کام پر جانا کی بجائے کام جانا۔''[1]

یہ اعتراضات ان کی ایک نظم 'مندر میں ایک رات' پر کیے گئے تھے جو یکم جون 1941 کو پڑھی گئی تھی۔

ہمیں میراجی کے بارے میں ان کے تجربات، ان کے اعتراضات اور ان کے ادبی سرمائے کے ساتھ ساتھ میراجی کی شخصیت کے بعض ایسے رخ کی ملتے ہیں جو حلقۂ ارباب ذوق ہی کے شیشے سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً میراجی چناؤ کے لیے اپنے آپ کو سکریٹری کے امیدوار کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں لیکن ناکام رہتے ہیں۔ ایک جلسے کی کارروائی میں تو وہ سکریٹری اور پھر جوائنٹ سکریٹری شپ کے امیدوار ہوتے ہیں مگر دونوں جگہ انھیں شکست ہوتی ہے۔

یعنی 25 مئی 1941 کے جلسے کے بعد جب نئے سال کے عہدیداران کے نام، چناؤ کے لیے پیش ہوئے تو اس میں میراجی نے سکریٹری شپ کے لیے اپنا نام دیا مگر ووٹ نہ لے سکے۔ پھر اسی جلسے میں جوائنٹ سکریٹری شپ کے لیے امیدوار ہوئے یہاں بھی ہار گئے البتہ انتظامیہ میں انھیں منتخب کر لیا گیا:

''اس جلسے میں سکریٹری کے لیے دو نام پیش ہوئے (1) سید نصیر احمد (2) میراجی۔ کثرت رائے سے سید نصیر احمد منتخب ہوئے۔''

پھر جوائنٹ سکریٹری کے لیے میراجی اور امجد حسین امیدوار ہوئے۔ امجد حسین چن لیے گئے، آخر میں انتظامیہ کمیٹی میں شیر محمد اختر اور قیوم نظر کے ساتھ میراجی کو چن لیا گیا۔''[2]

میراجی میں جہاں نئے نئے تجربات کرنے، ہیئت، موضوع اور اسلوب کی چھان پھٹک کے علاوہ، تسلسل اور تواتر سے لکھتے رہنے کی خو تھی۔ وہاں ان میں قیادت کا ذوق وشوق بھی بدرجہ اتم موجود تھا۔ بار بار الیکشن میں حصہ لینے اور صدارت کو قبول کر لینے بلکہ بعض اوقات صدارت

1-2 کارروائی ادبی اجلاس، مخطوطہ بتوسط اعجاز بٹالوی۔

پر قبضہ کر لینے میں انھیں کوئی ہچکچاہٹ نہ تھی۔

22 جنوری 1941 کی کارروائی کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اس نازک موقع کو سنبھالتے ہوئے میراجی نے رضا کارانہ طور پر اپنی خدمات پیش کیں اور ہمارے دیکھتے دیکھتے آپ ہی آپ کرسیِ صدارت پہ جلوہ افروز ہو گئے۔ کیا خوب — حلقے کی روایات میں ایک اور اضافہ کر دیا۔''[1]

بہرحال کسی شے میں اضافہ کرنا یا روایت کو توڑ کر نئی روایت بنانا چونکہ ان کے مزاج میں تھا لہٰذا انھیں ایسی باتوں کی قطعاً پروانہ تھی کہ الیکشن ہارنے یا کرسیِ صدارت پر قبضہ کر لینے میں کیا قباحت یا خفت ہو سکتی ہے وہ ان چیزوں سے بے نیاز تھے اور یوں لگتا ہے کہ وہ حلقۂ ارباب ذوق کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا چکے تھے اور اس انجمن کے جلسے میں کہیں رکاوٹ یا اٹکاؤ انھیں پسند نہ تھا۔ جہاں جلسہ، صدارتی یا انتظامی امور کی کسی کوتاہی کے باعث منجمد ہونے لگتا تو وہ فوراً اپنے آپ کو پیش کر دیتے۔ گزشتہ جلسے کی کارروائیاں کو انتہائی غور سے سنتے، اعتراض کرتے اور اس کی اصلاح کرواتے۔ گویا کارروائی سن کر اس میں کسی نہ کسی کوتاہی کی نشان دہی کرنا ان کا معمول تھا۔ یہ جملہ جو 20 جولائی 1941 کی ایک کارروائی کا ہے اس بات کی تصدیق کرتا ہے:

> ''...روداد سنائی، جس کی، میراجی کے، معمول کے اعتراضات کے بعد تصدیق ہوئی۔''[2]

دیکھا جائے تو حلقۂ ارباب ذوق میں اس وقت دو تنقیدی رویے ساتھ ساتھ ملتے ہیں۔ ایک تو بالکل سیدھا سچا اور کھرا تنقیدی رویہ ہے، جو کسی بھی ادب پارے کو جانچتے پرکھتے وقت تعصبات سے بالاتر ہو کر عمل میں آتا ہے۔ دوسرا رویہ محض تاثراتی تھا جو 'خوب'، 'واہ' یا 'بکواس' اور لفظی بحثوں اور عروض کے ضمنی مسائل تک محدود تھا۔

کہیں کہیں تو یوں لگتا ہے کہ حلقہ کے مباحث اب تاثراتی تنقید کے جذباتی دائرے سے نکل کر عملی تنقید کی حدود میں داخل ہو رہے ہیں مگر ایسا کبھی کبھی ہی ہوا اور نہ جذباتی تنقید کے ایسے رنگ سامنے آتے ہیں کہ حلقہ کی ابتدائی بحثوں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

تاہم 29 جون 1941 تک آتے آتے ہم دیکھتے ہیں کہ حلقے میں جو ہاں، 'ہوں' کا سا تنقیدی معیار بنا ہوا تھا وہ ایک نئی صورت حال سے دوچار ہو کر کسی حد تک ایک نیا رخ اختیار

1-2۔ کارروائی ادبی اجلاس، مخطوطہ، بتوسط اعجاز بٹالوی۔

کر رہا ہے اور اس کے ساتھ ہی اس بات کا دبا دبا سا اظہار بھی مترشح ہے کہ حلقۂ ارباب ذوق سے وابستہ لوگوں کا ادبی نقطۂ نظر کیا ہے؟

اس محفل کو دیکھیے پروفیسر فیاض محمود کے مجموعے 'رنگ و بو' پر بحث ہو رہی ہے:

''آفتاب صاحب کے نزدیک فیاض کے افسانے معاشرت، نئی اور پرانی تہذیب کے امتزاج، رومانیت، شعریت اور زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات و جزئیات کے حامل ہوتے ہیں۔ اس خصوصیت کے ساتھ ان کے کیریکٹر متوسط طبقے کے لوگ ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس فیاض کے نقطۂ نظر سے ان کے افسانے موجودہ معاشرے کے ہر پہلو کے ترجمان ہیں۔ صاحبِ مضمون نے بہترین افسانے کا معیار وضع کیا کہ اس میں سماجی زندگی کے اہم اور غیر اہم واقعات کا انتخاب اس خوبی سے کیا جائے کہ اس میں تشنگی نہ رہے۔ یہی خوبی ہر افسانہ نگار کی انفرادیت کا باعث ہوسکتی ہے۔ لیکن ان کے خیال سے (میں؟) فیاض اس معیا . پر پورے نہیں اترتے وہ متوسط طبقے کی ترجمانی بھی مکمل طور پر نہیں کر سکے۔ ان کے کردار ہمیشہ یک رنگ عادات کے مالک اور غم و اندوہ سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ انھیں اگر کوئی تکلیف ہوتی ہے تو یہ کہ، ان (کو) آزارِ محبت لاحق ہوتا ہے —ہاں— طرزِ نگارش میں تسلسل، بیان میں بے ساختہ پن، دلکشی، شگفتگی اور اثر بہت ہوتا ہے۔''[1]

اس جلسے میں انگریزی کے بعض لفظوں کے ترجمے کرنے کا سراغ بھی ملتا ہے اور اس طرح کہ ان میں ٹیکنیک کے لیے مختار صدیقی نے ہیئت ترکیبی، میراجی نے فنیت اور خاور (رفیق خاور) نے فن، Shock کے لیے (اسی ترتیب ہے) دھچکا، صدمہ اور جھٹکا اور Surprise کے لیے استعجاب اور عجب تجویز کیا۔ بلاشبہ یہ ایک اچھی مثال تھی۔

تنقیدی رویوں میں دوسری طرف موضوع سے قطع نظر، لفظی مباحث یا ہیئت کے بارے میں کچھ اس طرح کا اندازہ ہے:

''میراجی کی نظم معریٰ 'عکس کی حرکت' تھی اور میراجی کے انداز خاص نے اس میں کچھ اور دلکشی پیدا کر دی تھی لیکن خاور کو اس کے الفاظ میں گرانی معلوم ہوتی

1۔ کارروائی ادبی اجلاس، 29 جون 1941، مخطوطہ، بتوسط اعجاز بٹالوی۔

تھی۔ انھوں نے 'ان زہری پھولوں کو کون چنے' کو وزن سے خارج سمجھا لیکن
میراجی اور مختار صدیقی نے واضح کیا کہ میر اور غالب کے ہاں بھی اشعار میں
حروف گرائے جاتے ہیں۔ جن سے ایک خاص لطف پیدا ہوجاتا ہے مثال
کے طور پر غالب کا یہ مصرع 'مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو'
دیا جاسکتا ہے۔ جس میں 'بت خانے' کو 'بتخان' اور 'کعبے' کو 'کعب' پڑھنے سے
وزن درست رہتا ہے۔ اس کے بعد خاور کو 'جھجک' اور 'جھلائیں گے' پر اعتراض
تھا ان کے خیال میں یہ الفاظ شاعرانہ زبان میں مستعمل نہیں۔ مختار صاحب
کے نزدیک ان میں صنعت ترصیع (؟) تھی جس سے موسیقی پیدا ہوتی ہے۔
اس کے بعد خاور نے وزن و آہنگ پر کافی لے دے کی جو بحث کی رفتار کی وجہ
سے ناقابل گرفت تھی۔''[1]

اس قسم کا ایک اور نمونہ یکم اگست 1941 کا ہے:

صاحب صدر: 'وہاں پہنچ کر بدلہ لونگا، یاد کریں گے بچہ' کی تقطیع کیجیے، شروع ہی میں لفظی خلا ہے۔

میراجی: ''یہ پنگل کا وزن ہے۔''

صاحب صدر: (قیوم نظر) ''آپ پنگل کا نام لے کر پیچھا چھڑا لیتے ہیں۔ عجیب بات ہے۔''

میراجی: ''پنگل میں حرکتیں اور اصوات بھی بدل جاتے ہیں۔ زحافات تو الگ رہے۔''[2]

اور کبھی کبھی تو تنقید کا یہ بھی انداز ہوتا تھا کہ ''قیوم نظر کی نظم ختم ہوئی تو حاضرین کی یہ کیفیت تھی کہ سر دھنتے تھے اور آہا ہا ہا کہے جاتے تھے۔''[3] (15 ستمبر 1941)

حتیٰ کہ بعض اوقات جوائنٹ سکریٹری دوسروں کی آرا میں اپنا لہجہ شامل کردیتا ہے۔ مثلاً:

''میراجی نے حمایت کرتے ہوئے بڑے کام کی بات کی، یا ''احسان دانش
'میں نہ مانوں' کی حالت میں کرسی، صدارت پر ہو بیٹھے'' یا پھر ''میراجی کی نظم
طنزیہ جنسی چیز تھی'' وغیرہ اکثر یہ بھی ہوا کہ بحث سنجیدگی کے دائرے سے نکل کر
شور میں بدل گئی (26 اکتوبر 1941) کو دیکھیے۔ ''بحث میں اس حد تک

1,2,3۔ کارروائی ادبی اجلاس، مخطوطہ بتوسط اعجاز بٹالوی۔

نعرہ بازی اور گرم بازاری رہی کہ سکریٹری نے بار بار التجا کی کہ وہ اس قدر تیز نہ لکھ سکے گا پھر بھی لوگوں نے وہ شور مچایا کہ الامان۔''[1]

یہ بحث، یہ شور، یہ گرم بازاری کا رواج بھی 1941 کے آخر میں شروع ہوا ورنہ اس سے پہلے تو کارروائیوں میں، جلسے میں پڑھے جانے والے مضمون کا خلاصہ تو مل جاتا ہے مگر بحث برائے نام ہی قلم بند کی گئی ہے۔ 6 جولائی 1941 کو سید نذیر نیازی کی صدارت میں ہونے والے جلسے میں ایک مضمون رفیق خاور نے پڑھا۔ عنوان تھا ''کیا اقبال ایک ترقی پسند مفکر تھا۔'' کارروائی میں مضمون کا خلاصہ بھی ملتا ہے۔ مثلاً:

''برگساں کے فلسفۂ حیات پر تنقید کرتے ہوئے خاور نے اقبال کی خودی کو اسی فلسفے کی ایک ترقی یافتہ صورت کہا اور اسی سلسلے میں روحانیت اور مادیت کی بحث چھیڑ کر اقبال کو روحانیت کا پرچارک سمجھا اور فرمایا کہ اقبال فی الحقیقت خودی کے علمبردار نہیں بلکہ باطنیت کے علمبردار تھے۔ اس لیے وہ ترقی پسند مفکر نہیں۔ خاور کے مطالعے میں اقبال کی طبیعت، راسخ العقیدہ اہل مذہب کی سی تھی (انھوں نے) ان کے جدید طرزِ کلام اور مشرق و مغرب کے علوم وفنون اور تہذیب و تمدن کی طرف اشارات کیے، نقادوں کو محسوس ہوا کہ وہ روشن خیال انسان تھے۔ حقیقت میں خاور نے بڑے زور سے کہا کہ اقبال ساسانی دور کے مجوسیوں اور ہندوستانی برہمنوں کی طرح فقیہانہ ذہنیت کے مالک تھے۔ کسی موضوع پر پوری معلومات فراہم کر کے اس پر غور کرنے کی بجائے مسلمات کی روشنی میں اس کا مطالعہ کرتے تھے۔ اس لیے ان کا ذہن ایک خاص چکر میں سرگرم جولاں رہا اور یہ ایک ترقی پسند مصنف کی شان کے عین خلاف تھا اور مزید یہ کہ اقبال جس عمل کی اشاعت چاہتے تھے وہ روحانی وجد اور شوق تھا نہ کہ عملی جدوجہد۔ اقبال جہاد کے حامی تھے۔ جنگ کے نہیں اور جہاد کو اسی صورت میں ضروری سمجھتے تھے۔ جہاں تک اشاعت حق کا تعلق تھا اور یہ سب خارجی ہنگامہ اس مقصد کے حصول تک تھا۔''[2]

حلقۂ ارباب ذوق کے ان مباحث سے نہ صرف اس عہد کے دانشور کی سوچ کا پتا ملتا ہے

[1،2] کارروائی ادبی اجلاس، مخطوطہ، بتوسط اعجاز بٹالوی۔

بلکہ جس قسم کا ادب پیدا کیا جا رہا تھا اور اسالیب کو تجربے کے جن دائروں سے گزارا جا رہا تھا وہ سب ہمارے سامنے واضح تصویروں کے روپ میں آ جاتے ہیں اور ہم حلقے کے فریم میں سجی ہوئی اس ادبی تصویر کو دیکھتے ہیں، اس کے پس منظر کے رنگوں کو پرکھتے ہیں۔ اس پس منظر میں ترقی پسند تحریک اور ترقی پسندانہ نظریات صاف نظر آتے ہیں اور پیش منظر میں ہیئت اور اسلوب کے وہ تجربات اور فنی حسن ونکھار کی باتیں بھی ملتی ہیں جو حلقے کے فریم میں سج سنور کر ابھرتی ہیں اور جن سے آئندہ ادب کے دھارے پھوٹتے ہیں اور فن کی توانائی اور اسلوب کی تازگی جس جس صورت میں حلقے سے ابلتی ہے اپنے تجربات کے لیے اس سے مدد لیتے ہیں۔ اس توانائی اور تازگی کی کچھ تصویریں حلقۂ ارباب ذوق کی طرف سے شائع کیے گئے ان منتخب نظموں کے مجموعوں میں دیکھی جا سکتی ہیں جن کا ایک نمونہ 1941 کی بہترین نظمیں کے عنوان سے شائع ہوا تھا اور جس کا ذکر پچھلے باب میں آ چکا ہے۔ یہ ایک تجربہ تھا جو بہت کامیاب رہا۔ یہ سلسلہ 1941 تا 1949 تک تسلسل کے ساتھ جاری رہا اور اس کی کامیابی اور ہر دلعزیزی کا ذکر اکثر جگہ انھی مجموعوں کے دیباچوں میں ملتا ہے۔

○

ادبی تنقید اور اسلوبیات

بعض لوگ اسلوبیات کو ایک ہوّا سمجھنے لگے ہیں۔ اسلوبیات کا ذکر اردو میں اب جس طرح جا و بیجا ہونے لگا ہے، اس سے بعض لوگوں کو اس ذہنیت کی نشاندہی ہوتی ہے کہ وہ اسلوبیات سے خوف زدہ ہیں۔ اسلوبیات نے چند برسوں میں اتنی ساکھ تو بہرحال قائم کرلی ہے کہ اب اس کو نظرانداز کرنا آسان نہیں رہا۔ اُردو کے ایک جدید نقاد جنھوں نے بالقصد تنقید کو 'خارزار' بنایا ہے تاکہ لوگ 'آبلہ پائی کی لذت' سے آشنا ہوسکیں، اس بات کا اکثر ماتم کرتے ہیں کہ جدیدیت ایک 'شعلہ بکف بغاوت' تھی، لسانی نقادوں نے اسے ٹھنڈا کردیا۔ اوّل تو اردو میں لسانی نقاد ہی کتنے ہیں، اور اگر ہیں بھی تو انھوں نے اسلوبیاتی مضمون ہی کتنے لکھے ہیں۔ تعجب ہے کہ وہ 'شعلہ بکف بغاوت' جس کی مقدس آگ کو دو درجن جدید نقاد روشن رکھے ہوئے تھے، بقول ہمارے دوست کے اُس دو ایک لسانی نقادوں کی شکستہ بستہ تحریروں نے ٹھنڈا کردیا۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر یقیناً اسلوبیات میں کوئی خاص بات ہوگی کیونکہ جو چیز گرم رجحانات کو ٹھنڈا کرسکتی ہے، وہ سرد زمین میں گرم چنگاریاں بھی بوسکتی ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ایک اور کرم فرما ہیں جنھیں اونچی سطح سے بات کرنے کا مرض ہے گویا انوار انھیں پر نازل ہورہے ہوں۔ وہ 'اخلاقیاتِ تنقید' کی دہائی دیتے ہوئے نہیں تھکتے، حالانکہ ادبی ریاکاری کو آرٹ بنانے میں انھیں ملکہ حاصل ہے۔ ان کے نزدیک 'دانشوری' یہی ہے کہ اسلوبیات کے بارے میں جملے بازی کرتے رہیں اور یوں اپنے احساسِ کمتری کے زخموں کو سہلاتے رہیں۔ تنقید نگار تو خیر سمجھ میں آتا ہے کیونکہ بقراط بننے کا اُسے حق ہے، لیکن اس لائقِ احترام قبیلے میں ایک سربرآوردہ تخلیق کار بھی ہیں جو فکشن میں اپنی ناکامیوں کا بدلہ اکثر و بیشتر تنقید سے لیتے رہتے ہیں، اور تنقید میں بھی لسانی تنقید کو برا بھلا کہہ کر اپنی بھکشوؤں والی بے تعلقی

کا ثبوت دیتے رہتے ہیں۔ اگر ایسا کرنے سے ان کے فکشن کا بھلا ہو سکتا ہے تو لسانی تنقید کو ان کی معصومیت پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے۔ واضح رہے کہ زیر نظر مضمون کا روئے سخن ایسے دانشوروں سے نہیں، کیونکہ یہ پہنچے ہوئے لوگ ہیں، یہ اس منزل پر ہیں جہاں ہر منزل بجز خود پرستی کے ختم ہو جاتی ہے۔ یوں تو اس مضمون میں خاکسار نے بنیادی مباحث کو بھی چھیڑا ہے، اور ان ماخذ و مصادر کا بھی ذکر کیا ہے جن سے میں نے بہت کچھ حاصل کیا ہے اور دوسرے بھی اگر چاہیں تو حاصل کر سکتے ہیں، لیکن یہ مضمون یا وہ کتب جن کا حوالہ دیا گیا ہے، بھلا ایسوں کا کیا بگاڑ سکتی ہیں جو سب کچھ پہلے ہی جانتے ہیں۔ ایسے حضرات سے استدعا ہے کہ ان اوراق پر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ البتہ یہ ان لوگوں کے لیے ہیں جو میری طرح طالب علمانہ تجسس رکھتے ہیں، نئے علم کے جویا ہیں، یا نئے لسانی مباحث کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جاننے کے خواہش مند ہیں۔

تو آیئے دیکھیں کہ اسلوبیات کیا ہے اور کیا نہیں ہے، اور ادبی تنقید سے اس کا کیا رشتہ ہے۔

اسلوبیات کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پرانی نہیں۔ اس صدی کی چھٹی دہائی سے اسلوبیات کا استعمال اس طریق کار کے لیے کیا جانے لگا ہے، جس کی رو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

لسانیات، سماجیات اور نفسیات سے جو نئی روشنی پچھلی دو دہائیوں میں حاصل ہوئی ہے، بالخصوص نظریۂ ترسیل (Communication theory) میں جو اضافے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ تنقید کے دو نئے ضابطے جو اسلوبیات اور ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں اور جن کے حوالے سے ادب کی دنیا میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں، وہ انھیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث مقدم ہیں، اور نظریۂ ساختیات یا اس سے متعلقہ نظریات جو پس ساختیات (Post-structuralism) کے نام سے جانے جاتے ہیں، بعد میں منظرِ عام پر آئے، لیکن اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر نظریۂ ساختیات کو نیز اُن تمام فلسفیانہ مباحث کو جو 'پس ساختیات' کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ اعتراض اکثر کیا گیا ہے کہ ان مباحث سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسلوبیات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور ساختیات کی کہاں

سے شروع ہوتی ہے۔ لیکن دراصل جو لوگ لسانیات سے واقف ہیں یا بعض بنیادی لسانیاتی معلومات رکھتے ہیں، ان کے نزدیک یہ اعتراض بے اصل ہے کیونکہ نظریۂ اسلوبیات اور نظریۂ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول وضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرۂ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جب کہ ساختیات کا دائرۂ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل وابلاغ اور تمدنِ انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہنِ انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے۔ اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے، کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیومالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، تمام ثقافتی معاشرتی مظاہر، مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد ونوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہنِ انسانی ترسیلِ معنی کرتا ہے یا ادراکِ حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ ادب بھی چونکہ تہذیبِ انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے، اس لیے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں ادب کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس کی یہی وجہ ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے۔ اسلوب (Style) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں سلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے، تاہم 'زبان وبیان'، 'انداز'، 'اندازِ بیان'، 'طرزِ بیان'، 'طرزِ تحریر'، 'لہجہ'، 'رنگ' 'رنگِ سخن' وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں، کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کس عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔ لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے، اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونا چاہیے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کا تصور، اس تصورِ اسلوب سے مختلف ہے جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے، نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علم بدیع و بیان

کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے، جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حسن کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رُو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جا سکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یہ ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، یا اُس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی سلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہٖ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات وضاحتی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔

یہ بھی واضح رہے کہ اسلوب کا یہ تصرف نہ صرف قدیم روایت کے اسلوب کے تصور سے مختلف ہے، بلکہ جدید تنقید کے اس دبستان سے بھی جو 'نئی تنقید' (New Criticism) کے نام

سے جانا جاتا ہے، بنیادی طور پر متصادم ہے۔ اسلوبیات میں پیرایۂ بیان کے جملہ ممکنہ امکانات کا تصور زماں، مکاں، اور سماج کے تصور کو راہ دیتا ہے جس کی 'نئی تنقید' میں کوئی گنجائش نہیں۔ 'نئی تنقید' کا تصورِ لسان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے، جب کہ اسلوبیات زبان کے ماضی، حال، مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجزیاتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے، جب کہ 'نئی تنقید' میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ 'نئی تنقید' کی رو سے فن پارہ خود مکتفی اور خودمختار ہے اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے، اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ 'متن' پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن 'نئی تنقید' کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔

ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریقِ کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشان دہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایۂ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز (norm) ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایۂ بیان کتنا مختلف ہے یا کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آگئے ہیں، اسلوبیات میں یہ عمل foregrounding کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جاسکتا ہے، یا منتخبہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں:

صوتیات	Phonology
لفظیات	Morphology
نحویات	Syntax
معنیات	Semantics

زبان ان چاروں سے مل کر متشکل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں سے کسی بھی سطح

کو الگ سے بھی لیا جاسکتا ہے، لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کل تصور شامل رہتا ہے۔ اس لیے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی۔ معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا لفظوں کا مجموعہ ہے اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا راقم الحروف نے اپنے مضامین 'اسلوبیاتِ انیس' یا 'اقبال کا صوتیاتی نظام' میں عمداً کیا ہے لیکن زبان کا کلی تصور بشمول معنی کے اس میں مضمر (latent) رہتا ہے، اور اس کا اخراج لازم نہیں جیسا کہ نا سمجھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں اُن لسانیاتی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں (1) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، یا معکوسیت، ہکاریت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ) (2) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ) (3) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا در و بست وغیرہ (4) بدیعی (rhetorical) بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ (5) عروضی امتیازات (اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریقِ کار اور معروضیت پر زور دیتے ہیں، لسانی خصائص کے اضافی تواتر وار تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لیے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ صحت اور تیقین سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرفی لسانی تصورات کو بھی تجزیے کی بنیاد بناتے ہیں، مثلاً تصریفی (paradigmatic) اور کلماتی (syntagmatic) شکلوں کا فرق یا چامسکی کی تشکیلی گرامر کی بنا پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔

زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں، کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہٖ اسی طرح ممکن ہے جس

طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں (fingerprints) کا پتہ چلایا جاسکتا ہے، اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جاسکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باہم دِگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور پیرایۂ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرائے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لیے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ رقص و موسیقی کی طرح ہے۔ رقص و سرود کی ظاہری سطح پر لطف و نشاط اور کیف و سرور کی مسحور کن فضا چھائی رہتی ہے جس میں اکثر ہم خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جاتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو تال، آہنگ (rhythm) اور صوتی امتیازات کا (بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ) جال سا بچھا ہوا نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے رنگوں کا کوئی مشجر (tapestry) ہو یا جیومیٹریکل ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگا رنگ فرش (mosaic) بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ عروضی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج (generalisation) اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد لی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے۔

اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ محض ہیئتی تجزیہ نہیں جس پر 'نئی تنقید' کا دار و مدار ہے، کیونکہ اسلوبیات کی رو سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئتِ محض (verbal construct) نہیں ہے، نہ ہی وہ کسی بھی طرح کے 'پیغام کا سٹ' (set of messages) یا اطلاع محض یا معنیِ محض (pure semantic information) کی مثال ہے، بلکہ اس کی نوعیت ان دونوں کے بیچ کی ہے اور اسلوبیات اس کے لیے (discourse) کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تحریروں پر جو اعتراضات کیے جاسکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال Michael Riffaterre کا وہ مضمون ہے جس میں بودلیئر کے سانٹ Les Chats کے رومان جیکب سن اور کلاؤڈ لیوی اسٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

Structuralism, ed., Jacques Ehrmann, 1966.

رفائیٹر نے سوال اٹھایا تھا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ مؤثر بناتے ہیں، اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرینِ اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعتراض ہی دراصل غلط توقعات پر مبنی ہے، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کردے۔ ان کی جمالیاتی تعینِ قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہیے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اُردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔ غالب نے کہا تھا 'ضد کی ہے بات اور مگر خو بری نہیں'، اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑکنا ناسمجھی کی بات ہے۔ اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو لسانیات کے تفاعل سے ناواقف محض ہیں، یا وہ لسانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پرانی اجارہ داریوں کو ٹھیس پہنچتی ہے، چنانچہ کچھ کرم فرما طنز و استہزا سے کام لیتے ہیں، لیکن زیادہ تعداد اُن لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھے بغیر کھلم کھلا غیر علمی یا دانش دشمن (anti-intellectual) رویہ اپناتے ہیں۔ ایسے لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ مسائل و مباحث کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایماندارانہ کوشش انھوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویہ اختیار کرنے، اور اس نوع کی جملے بازی سے دراصل خود انھیں کی ذہنی کم مائیگی اور مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ اسلوبیات تنقید کی مدد کرسکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کرسکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس

متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج، معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بارے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی تاثر ہے جو دراصل ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت خالص موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کرسکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہوسکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خالص معروضی ہے، یعنی اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں، یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا مفروضہ یا اس سے بالعکس مفروضہ قائم کرکے ازسرنو تجزیے کا آغاز کرکے دوسرے مفروضے کو آزما سکتی ہے لیکن جب توثیق ہوجائے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیاتی معلومات سے ابتدائی جمالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف (refine) ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوجھنے لگتے ہیں جن سے بالآخر حتمی طور پر تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین ہوجاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیات کا کام نمٹ جاتا ہے اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہوجاتا ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق، اور ہلکے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کرسکتی ہے۔ رچرڈ دوتاں کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کرسکتی ہے جو 'نئی تنقید' کے دبستان نے عائد کی ہیں، یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ خلا میں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام (ambiguity) علامت نگاری (symbolism) امیجری (imagery) قولِ محال (paradox) یا irony کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی، یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلا ہے اور فلاں ادنا، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کرکے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کرکے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوجاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظرانداز کیا جائے۔ جامع تجزیے کے لیے مواد (corpus) کا محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتاً لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر و بیشتر ان سے باخبر نہیں (اُردو میں بےخبری پر اترانے والوں کی کمی نہیں) چنانچہ ترسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہرحال چکانا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطۂ علم کی یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی کلید ہاتھ نہ آئے گی اور ہم اس سے استفادہ نہ کرسکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات دراصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطۂ علم کی بنیاد ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کرکے یعنی سمجھا کر بیان تو کیا جاسکتا ہے لیکن ان کو چھوڑا نہیں جاسکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہوگی اور کوئی قیمت اتنی بھاری نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کردیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کردینے (finger printing) کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے، تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور اضافی تواتر (relative frequency) سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکی سے اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کرکے دیکھا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ تجربے کی لسانی تقلیب کس طرح ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

Leo Spitzer, Linguistics and Literary History, 1968.

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا نظریۂ حیات

کیا ہے، یا حقیقت کے تئیں اس کا رویہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

Erich Auerbach, Mimesis, 1953.

یا لسانی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثیر سے کیا ربط ہے، ملاحظہ ہو:

(حوالۂ ماسبق Michael Riffaterre)

بہرحال اس بارے میں متعدد رویے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویہ وہ ہے جس کو رینے ویلیک "The Imperialism of Modern Linguistics" کہتا ہے، یعنی اسلوبیات کے حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے، اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہوسکتا ہے یا یہ کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات بس اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے Stanley Fish نے:

"What is stylistics and why are they saying such terrible things about it? (Approaches to Poetics, ed., Seymour Chatman, 1973)

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات جس کو وہ (Affective Stylistics) کہتا ہے، یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں، گویا قاری کا ذہنی ردعمل (respones) کلی ردعمل (total response) ہوتا ہے، جزوی نہیں، اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں، اس کلیے میں اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کلی ردعمل (total responese) کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں، اور ہر فریق نے اپنے دعوے کے حق میں مدلل بحث کی ہے۔ اس مقدمے کی وضاحت کے لیے کہ اسلوب کو معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا، دیکھیے:

"Bennison Gray, Style: the Problem and its Solution, 1969; and "Stylistics: The End of a Tradition", Journal of Aesthetics and Art Criticism, 31, 1973

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلل بحث کے لیے کہ اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے،

اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو:

E.D. Hirsch, "Stylistics and Synonymity" in the Aims of Interpretation, 1976)

یہاں مختصر وضاحت اردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اُردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام نقاد بھی اکا دُکا لسانیاتی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں، لیکن درحقیقت اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وقیع نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات جاننے والوں کی تعداد اُردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر ہوں۔ اردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز، مسعود حسین خاں نے کیا۔ مغنی تبسم اسے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کیے ہیں۔ لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صوتیات کے حوالے سے ہے، اور کسی قدر عروض کے حوالے سے۔ گیان چند جین لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن روایتی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں، جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاقہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی اور عروضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس مضمون کا ذکر ضروری ہے جو گیان چند جین نے لکھا تھا: 'اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر' (نیا دور، لکھنؤ، اکتوبر 1984) اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا: 'اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترچھی نظر' (نیا دور، لکھنؤ، اپریل 1986)۔ گیان چند جین نے اردو کے گنتی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات سے بحیثیت ضابطۂ علم کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیش نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیش نظر یہ بحث کی جاسکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطۂ علم کی معروضی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ راقم الحروف کے نام اپنے خط میں جین صاحب نے وضاحت کی کہ اس بارے میں ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں اور انھیں صرف ٹرنر کی کتاب دستیاب ہوسکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر ٹرنر کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے ناقص ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ راقم الحروف نے اپنے زیرِ نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے عمداً کیا ہے تا کہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کی مبادیات کو جانے اور سمجھے بغیر اسلوبیات سے

متعلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات اور ساختیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی سہی، اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی لکھا گیا ہے، راقم الحروف کا معاملہ اس سب سے الگ ہے۔ اوّل یہ کہ راقم نے مجرد کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ تفصیل کے لیے تو دفتر درکار ہے، مثلاً عرض کرتا ہوں، خواہ 'راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' ہو یا 'انتظار حسین کا فن متحرک ذہن کا سیال سفر' نیز 'اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'، یا 'اسلوبیات اقبال: نظریہ اسمیت وفعلیت کی روشنی میں'، یا 'نظیر اکبر آبادی: تہذیبی دید باز'، یا 'اسلوبیاتِ انیس'، یا 'اسلوبیاتِ میر' خاکسار نے کبھی کسی فن پارے سے مجرد بحث نہیں کی، بلکہ میر، انیس، نظیر، اقبال، بیدی، یا انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کہیں انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے، تو یہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے لسانی امتیازات کے ضمن میں ہے یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لیے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے، جیسا کہ 'پریم چند کے فن میں irony کا عنصر' یا 'نیا افسانہ، علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر' والے مضمون میں کیا گیا ہے۔ اتنی بات ظاہر ہے کہ کسی فن پارے کا مجرد اسلوبیاتی تجزیہ کرنا جتنا آسان ہے، فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑنا اور انفرادی لسانی امتیازات کی نشاندہی کرنا یا کسی صنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کرنا اتنا ہی مشکل اور صبر آزما کام ہے۔ خاکسار نے جو بھی برا بھلا کام کیا ہے، وہ اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے اور اس تنقیدی فرق کو چونکہ بالعموم محسوس نہیں کیا جاتا، اور ساری لسانی تنقید کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی وضاحت ضروری تھی۔

دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ جہاں دوسروں نے زیادہ تر شاعری کی تنقید سے سروکار رکھا، خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے برے نمونے پیش کیے ہیں، وہ سب کے سامنے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے، لیکن صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ 'ذاکر صاحب کی نثر' اور 'خواجہ حسن نظامی' والے مضامین سے قطعِ نظر 'اسلوبیاتِ اقبال' اور 'اسلوبیاتِ میر' کے تجزیات میں ساری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے نہ آتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کیے ہیں (مثلاً 'اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام' یا 'اسلوبیاتِ انیس') لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جاسکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال 'اسلوبیاتِ میر' والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میرا عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ 'اسلوبیاتِ میر' میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی، اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گرانبار نہیں ہوتا، اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ میں اسی کو 'جامع اسلوبیات' کہتا ہوں۔ یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی ردِ عمل (response) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں، اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہر حال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کا الگ کرنا محض تجزیہ کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بذاتہ یہ ایک مصنوعی عمل ہے، اور ہر سطح یعنی جز اپنے کل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بنتا ہے اور ترسیلِ حظ معنی میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور

جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کرسکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں لیکن اگر اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہوگیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ متن کی قرأت کے دوران ذہن وشعور میں احساس کی رو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، اور میں اسی کو 'جامع اسلوبیات' کہتا ہوں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کلی معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں ساختیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھلی ہوئی مثالیں 'سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ' یا 'فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام' یا فکشن پر خاکسار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن ساختیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لیے اٹھا رکھا جاتا ہے۔

جہاں تک مصادر کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سینکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہوچکی ہیں جن کی رودادوں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنھوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں اور اسلوبیات کو ایک ضابطۂ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں کتبِ حوالہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لیے ان سے اور اوپر جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے:

1. Thomas A. Sebeok, Ed. Style in Language, 1960
2. Roger Fowler, Ed., Essays on Style and Language, 1966
3. Glen A. Love, and Michel Payne, Eds., Contemporary Essays on Style, 1969
4. Donald C. Freeman, Ed., Linguistics and Literary Style, 1970.
5. Seymour Chatman, Ed., Literary Style: A Symposium, 1971.
6. Howard S. Babb, Ed., Eassays in Stylistic Analysis, 1972.

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی

کتابیں اہم ہیں:

1. Epstein, E.L., Language and Style, London, 1978.
2. Enkvist, Spencer, and Gregory, Linguistics and Style, Oxford, 1964
3. Widdowson, H.G., Stylistics and The Teaching of Literature, London, 1988.
4. Chapman, Raymond, Linguistics and Literature, London, 1975.
5. Enkvist, N.E., Linguistic Stylistics, Hague, 1973.
6. Hough, G., Style and Stylistics, London, 1969.

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت پسندوں (Russian Formalists) نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرینِ لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومان جیکب سن، لیو سپٹرز، مائیکل رفاتیر، اسٹیفن المان، اور رچرڈ اوہمان کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھنے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جاسکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا۔

(1988)

○

(ادبی تنقید اور اسلوبیات: گوپی چند نارنگ، اشاعت:1989، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

فن میں حقیقت کا تصور

کیا فنی حقیقت کا کہیں وجود ہے؟ جب ہم عظیم فن پاروں کا مطالعہ کرتے ہیں تو حقیقت کے اس تصور کے متقاضی نہیں ہوتے جو فلسفیانہ یا نظریاتی مباحثہ میں پائے جاتے ہیں۔

فنی حقیقت اور فلسفیانہ نظریاتی حقیقت جداگانہ تصورات ہیں۔ کسی نظم یا پینٹنگ کی روح جو اسے منور کرتی ہے اتنی مبہم اور غیر متشکل ہوتی ہے کہ اسے منطق کے ٹھوس اصولوں میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔ درد وغم، وجد اور خوف کے جو احساسات ان فن پاروں کے مطالعے سے ہمارے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں اتنے پیچیدہ اور انوکھے ہوتے ہیں کہ ان کا بیان عام بول چال کی زبان میں ممکن نہیں ہوتا۔ ہم اتنے متحیر اور بے قابو ہو جاتے ہیں جیسے کوئی نیم بیہوشی اور عالم خواب سے اچانک جاگ جائے لیکن اسے اپنے تجربات بیان کرنے کے لیے الفاظ میسر نہ ہوں کیوں کہ دراصل الفاظ کا وہاں گزر ہی نہیں ہوتا۔

لیکن ایک اور طرح کا شبہ ہمارے لاشعور میں چھپا رہتا ہے۔ کیا یہ سودمند ہوگا اگر ہم سچائی کو فن پارے سے نچوڑ کر الگ کرنے کی سعی کریں جیسے کہ سچائی ان تجربات سے الگ کوئی شے ہے جس سے ہم ناول پڑھتے یا پینٹنگ (Painting) دیکھتے وقت دوچار ہوتے ہیں۔ ہم بھول جاتے ہیں تجربہ ہی سچائی ہے تجربہ اپنی تکمیل کے لیے باہر سے کوئی اصول یا ضابطے کا پابند نہیں ہوتا۔ یہ خود کفیل اور خود مختار ہوتا ہے۔

لیکن تجربہ ہی کافی نہیں ہے، تجربے کا صحیح ہونا بھی ناگزیر ہے۔ جب ہم تجربے کے صحیح ہونے کی بات کرتے ہیں تو ہماری الجھنیں بڑھ جاتی ہیں۔ اصطلاح 'صحیح' کا اطلاق صرف جمالیاتی تصدیق تک محدود نہیں ہے اس کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ہماری نظروں میں ایسے فن پارے خواہ نظم ہوں یا پینٹنگ اپنے معیار کھو دیتے ہیں اگر وہ ہمارے اخلاقی تصورات سے

انحراف کرتے ہوں۔ اس کے برعکس بہت سے مواقع پر یہ جانتے ہوئے بھی کہ فن پاروں میں کمیاں ہیں ہم انھیں پسند کرتے ہیں کیوں کہ یہ فن پارے شعور میں خوشگوار اثرات پیدا کرتے ہیں۔ کچھ معنوں میں بہت سے اعلیٰ ادبی تخلیقات، اسطوری تخلیقات اور روحانی کارنامے (Enterprise) اسی زمرے میں آتے ہیں۔ میرے خیال میں یہاں یہ بحث چھیڑنا کہ اس طرح کی تخلیقات حقیقت پر مبنی ہیں یا نہیں ایک سعی لاحاصل ہے۔ تو کیا اس کا مطلب یہ لیا جائے کہ انسان ان ہی چیزوں میں معنی دریافت کرتا ہے جن کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

یہ بلند بانگ دعویٰ اگرچہ فن میں حقیقت کے وجود کی نفی تو نہیں کرتا لیکن اس کی کارکردگی کو ہلکا ضرور کر دیتا ہے۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اگر کوئی تخلیق یا فن پارہ ہمارے ذہن کو پسند آ جائے تو ہم اسے قبول کر لیتے ہیں اگرچہ وہ اعتقادات کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔ ہمارے پاس کوئی ایسا وسیلہ نہیں ہے جس کی مدد سے ایسی سچائی کو جو من پسند ہے اس سے الگ کر سکیں جس کی تصدیق اعتقادات کرتے ہوں۔

بلاشبہ ہم سائنسی حقائق پر یقین رکھتے ہیں۔ لیکن بعض نظمیں یا فن پارے جو عین مخالف خیالات کو بیان کرتے ہیں ہمیں حد درجہ پسند آ جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ خیال کہ زمین سورج کے گرد چکر کاٹتی ہے شک وشبہہ پیدا نہیں کرتی پھر بھی بہت سی نظمیں یا فن پارے جن میں مخالف خیالات کا بیان ہے ہمیں لطف دے جاتے ہیں۔ کیا ہم اس طرح کی بات اپنے ان اخلاقی اعتقادات کے متعلق بھی کہہ سکتے ہیں جو سائنسی حقائق سے علاقہ نہیں رکھتیں پھر بھی ہمارے ضمیر کی آواز ہے۔ یہاں ہم نئے خطرات سے دوچار ہو جاتے ہیں اور پرانے زخم تازہ ہو جاتے ہیں۔ ایک زمانے میں ان موضوعات پر جو بحثیں ہوتی تھیں ان کی تلخیاں غموں کو تازہ کر دیتی ہیں اور دل پر چوٹ سی لگتی ہے۔ ایذرا پاؤنڈ اپنے زمانے میں بہت مشہور ومقبول شاعر تھا۔ اس کی شاعری کی بہت قدر ومنزلت کی گئی۔ لیکن اس کے اعتقادات نے ساری ادبی دنیا کے ضمیر کی سخت بے حرمتی کی تھی۔

ان حالات میں گرچہ ہم دوسری مشکل میں پڑ جاتے ہیں پھر بھی ہمیں چاہیے کہ نظم، ناول یا دوسری ادبی تخلیق کی شعریات کو مصنف کے نظریات وعصبیات سے دور رکھیں۔ مشکل تو اس وقت پیش آتی ہے جب مصنف کے خیالات ان کے اعتقادی نظام تک محدود نہ رہ کر ادبی تخلیق میں راہ پا جائیں۔ شیکسپیئر کے ڈرامے اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی نظموں میں جو مخالف اشارے

ملتے ہیں ان سے ہم کس طرح پیش آئیں، ہمارے کیا ردعمل ہوں۔ کیا وہ سب باتیں ہمارے لیے اخلاقی طور سے قابلِ ملامت ہوں، جو جمالیاتی تسکین کی باعث ہوسکتی ہیں۔ کیا یہ فن پارے میں مضمر سچائی کو ضرب نہیں پہنچاتیں۔ چارلی چیپلن نے اپنی مشہور نظم 'لائم لائٹ' (Lime Light) میں دنیا کو یہ پیغام دیا تھا کہ ''زندگی محض خواہشات کا نام ہے'' زندگی کو ذاتی اعتقادات سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ اگر ہم چیپلن کی بات صحیح مان لیں تو اس فن پارے کی کیا قیمت رہ جائے گی جو ہماری خواہشات کی نفی کرتا ہو۔

اس بحث میں ہم جو بھی رویہ اپنائیں لازماً اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ فن کی سچائی خود فنی تخلیق میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ یہ باہر سے ٹھونسی نہیں جاتی اور نہ اسے تخلیق سے الگ کیا جاسکتا ہے۔ نظم یا ناول یا کوئی ادبی تخلیق جب معرض وجود میں آتی ہے تو وہ خود کفیل ہوتی ہے۔ اس کا اپنا آزادانہ وجود ہوتا ہے۔ ہر طرح کے اعتقادات نیک، بد، مقدس، کفرانہ تصنیف کی بُنت میں حصہ تو لیتے ہیں لیکن جب تخلیق مکمل ہوجاتی ہے تو اس کی قلب ماہیت ہوجاتی ہے۔ فن پارے کی سچائی (اگر فن میں کوئی سچائی ہے) ان اعتقادات سے برآمد نہیں ہوتی جن پر ہم یقین رکھتے ہیں اور جسے ہم پسند کرتے ہیں۔ بلکہ سچائی تخلیق کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔ سچائی زبان کی ساخت میں سرایت ملتی ہے۔ انھیں اس طرح زبان کی ساخت سے برآمد نہیں کیا جاسکتا جس طرح پھل سے بیج نکالا جاتا ہے؟ فن پارے اپنے مضمرات اس طرح نہیں کھولتے جس طرح سچائی، سماج یا مذہبی دستاویزوں سے دریافت ہوتے ہیں۔ سماجی یا مذہبی دستاویزوں سے اس کے معنی یا مضمون یا سچائی الگ کیے جاسکتے ہیں، ان کی بناوٹ میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔ ان میں کوئی خرابی پیدا نہیں ہوگی۔ لیکن دوسری طرف فن کی سچائی اپنی بُنت میں اس طرح گھل مل جاتی ہے اور اس میں اس طرح کی کیمیاوی تبدیلی آجاتی ہے کہ سچائی کا اپنا کوئی وجود نہیں رہ جاتا اور نہ وہ بُنت سے الگ کی جاسکتی ہے۔ اگر ہم کسی نظم یا غزل کو نثر میں بیان کرنا چاہیں تو سچائی ہمارے ہاتھ نہیں آتی، معنویت معدوم ہوجاتی ہے۔ سچائی کے سائے بھلے ہی مل جائیں۔ یہ بات دوسرے فنون لطائف پر بھی صادق آتی ہے، جہاں سچائی کی بازیافت اتنی پُراسرار ہے کہ اسے زبان یا انسانی تقریر میں متشکل کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ یہ حقیقت کہ ''فن خود مختار ہوتا ہے۔'' کا بار بار دُہرانا بعض لوگوں کے لیے باعث تعجب ہوگا لیکن یہ ذہن جدید کی پہچان بن گئی ہے۔

پرانے زمانے میں یعنی کلاسیکی دور میں بلکہ قرونِ وسطیٰ میں بھی فن کار اور قاری کے

درمیان بہت گہرا رشتہ ہوتا تھا۔ اس طرح کا رشتہ آج ان تہذیبوں میں قائم ہے جہاں زبانی (Oral) روایت ابھی زندہ ہے۔

سوفوکلیز یا کالی داس کے ڈرامے کے کردار اپنے مکالموں سے قاری کے دلوں کے تار چھیڑتے تھے۔ فنکار اور قاری کے جذبات میں ہم آہنگی ہوتی تھی۔ ایک ہی فرقہ کے تمام فرد مشترک رسومات اور اعتقادات کے حامل تھے۔ یہاں تک کہ اپنے پرکھوں کی پرانی یادیں اور قصے ان کا مشترک اثاثہ تھا۔ یہ صحیح ہے کہ وہ فنکار ہی تھا جو ایک پیغمبر کی طرح بطون کی آواز سن سکتا تھا لیکن ان آوازوں کی گونج قاری کے دلوں میں زیاں، صدمہ اور نجات کی مشترکہ یادیں تازہ کردیتی تھی۔ فنکار کو اپنا پیغام یا فن قاری تک پہنچانا نہیں ہوتا تھا کیوں کہ قاری فن کار ہی میں موجود ہوتا تھا۔

جب گروہ بند سوسائٹی عوامی سوسائٹی میں ترقی پذیر ہوئی تو نہ صرف فن اور قاری کے بیچ ایک گہرا شگاف پیدا ہوا بلکہ اشیا کی مابعد الطبعیاتی ترتیب الٹ گئی، جس پر انسان کی زندگی اور مابعد موت کی مسافت کا تقدس قائم تھا۔

فنی سچائی مشکوک اس لیے ہوگئی کہ اب فن خواص کا علامتی نمائندہ نہیں رہ گیا تھا جو کہ ایک معنی میں آفاقی بھی تھا۔ فنکار کی تخیلی دنیا گھٹ کر بے ربط تصویروں پر جمگھٹا رہ گئی جس سے تمام باہمی رشتے ٹوٹ گئے۔ مثلاً:

> "Pair of boots a chair in the painters atties or a
> single tree on a slope, where the poet passes....
> suddenly became precariously unstable center of an
> other wise unfocussed univers." (Erie Heller)

فن اب ایک مہم (Enterprise) تھا جس کی سچائی پولش شاعر Ezeslow Milosz کے مطابق شکستہ سرگوشی، ایک مردہ قہقہہ (Dying laughter) میں بدل گئی۔

ایسی بات نہیں کہ ہمارے زمانے میں آفاقی سچائی کا قحط آگیا ہے۔ اس دنیا میں جہاں اشیاء کی الوہی تربیت میں خاصی کمی آگئی ہے اب طرح طرح کے انسان دوستی پر مبنی نظریات خس وخاشاک کی طرح اُگ آئے ہیں۔ وہ دنیا جو پہلے مثالوں کی آماجگاہ تھی اب جھوٹے مسیحاؤں کا مسکن ہے۔

فن اب بے گھر ہو چکا تھا۔ اس نے ہر جگہ اپنے بال و پر پھیلا رکھے تھے لیکن ٹھکانہ کہیں نہ ملا۔ یہی وجہ ہے کہ آج فنکار کے لیے ہجرت ایک پائدار علامت بن چکی ہے۔ اپنی فنی دنیا میں

فنکار آزاد ہے۔ وہ کبھی کسی اصول یا ضابطے کا اسیر نہیں ہے۔ لیکن خارجی دنیا میں وہ زندگی انسانی امور کے لمحوں اور تاریخ کے عمل میں شریک نہیں ہے۔ تھامس مان (Thomas Mann) کی عظیم کہانیوں میں سے ایک ہیرو ٹینو کروگر (Toneo Kroger) کی طرح فنکار خود کو قربان کر کے ایسے اسے کچھ نہیں کے خوف و دہشت کے بطن سے حسن کی تخلیق کرتا ہے۔

جب فن اپنے ہی خول میں سما جائے یہاں تک کہ وہ ایسے مقام پر پہنچ جائے جہاں اس کا وجود ہی معدوم ہو جائے تو دنیا کے لیے ذہنی افادیت کھو دیتا ہے۔ ایسی حالت میں فن اپنے لیے بھی بیکار ہو جاتا ہے۔

اُنیسویں صدی کے ایک روسی مفکر کا خیال ہے کہ ایک موچی جو جوتے بناتا ہے، شیکسپیئر کے ڈراموں سے کہیں زیادہ اہم کام انجام دیتا ہے۔ ایک طرح سے اس کا خیال درست ہے۔ اگر فنی حقیقت کا معیار اس کی سماجی افادیت سے قائم ہوتا تو جوتے جو لوگوں کے پاؤں کو ٹھنڈک سے محفوظ رکھتے ہیں زیادہ کارآمد ہیں۔ بہ نسبت شیکسپیئر کے المیہ ڈراموں کے جو روح کو بلکتا چھوڑ جاتے ہیں، جب فن اقتدارِ مطلق سے محروم کر دیا جاتا ہے تو پھر یا تو تفریح کا سامان ہو کر رہ جاتا ہے یا مٹھی بھر روٴسا کی داشتہ۔ ایک طرف انسان دوستی کے جذبات سے دور، دوسری طرف الوہی صفات سے بے گھر فن اپنے ہی حصار میں محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔

میرے خیال میں یہ بیان کہ فن اپنے ہی خول میں سمٹ گیا ہے ایک طرح سے فن کی ناقدری ہے لیکن اس سے ہمیں مسئلے کی تہہ تک پہنچنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ اصل مسئلہ یہ نہیں کہ فن کیا کام انجام دیتا ہے بلکہ خود فن کیا ہے؟ فن میں مضمر سچائی تک پہنچنے کے لیے ہمیں فن کے جوہر کو جاننا ضروری ہے۔

کسی بھی نظم یا فن پارے کی سچائی اس وقت آشکار ہوتی ہے جب اس کی منفرد آواز اُسی زبان میں سنائی دے جس میں وہ بولی گئی ہے۔ فن کی سچائی متکلم الفاظ میں ہی مضمر نہیں ہوتی بلکہ اُن الفاظ میں بھی مضمر ہے جو بولی نہیں گئی یا شاید کبھی بولی نہ جائے۔ مثال کے طور پر نرالا کی مشہور نظم ''سروج سرتی'' کو لیجیے۔ شاعر نے یہ نظم اپنی بیٹی کی موت پر لکھی ہے۔ (Elegy) آپ اس نظم کی سچائی کی تلاش میں ساری نظم پڑھ جائیں شاعر نے کسی مقام پر بھی اپنی بیٹی کی موت پر غم واندوہ کا اظہار نہیں کیا ہے۔ نظم کی سچائی باپ کی اپنی بیٹی کے لیے غم واندوہ کے گرد نہیں گھومتی بلکہ یہ الفاظ کی بُنت میں سرایت کر گئی ہے اور اس کی ایسی قلب ماہیت ہو گئی ہے کہ ہمارا ذہن

بُنت کے اس پرنور مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں ہم انفرادی غم واندوہ نہیں دیکھتے بلکہ ہماری آگاہی بے ثباتی عالم سے ہوتی ہے۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ بے ثباتی عالم فلسفہ کا کوئی مفروضہ نہیں ہے کہ اسے ہم نظم سے برآمد کرسکیں اور نظم کو بے جان چھوڑ دیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ نظم کی بُنت ایک عمومی بیانیہ کی صورت میں سرایت کیے ہوئے نہیں ہے بلکہ پوری نظم کی تقلیب ایک زخم میں ہوگئی ہے۔ایسا زخم جوازلی ہے اور جب بھی ہم نظم میں اس زخم کو چھوتے ہیں زخم رِسنے لگتا ہے۔اس لیے کہ نظم ہی زخم ہے۔نظم کی سچائی کی کوئی تشبیہ یا تشریح بے سود ہے تاکہ ہم نظم کو اس کے تمام حوالوں سے الگ کرکے نہ پرکھیں۔نظم اپنے مضمرات خود کھولتی ہے، اس لیے کہ نظم یا کوئی بھی ادبی تخلیق خود کفیل اور خود مختار ہوتی ہے۔اس کے یہ معنی نہیں کہ سچائی خارجی دنیا سے بے تعلق ہوتی ہے۔ اس کے معنی صرف یہ ہے کہ فن ایک متبادل سچائی (Alternate) کی تخلیق کرتا ہے جو ہمارے لیے ایک انوکھی اور اچھوتی شے ہے۔اس میں خواب جیسی حقیقت ہوتی ہے۔ جہاں Images تو خارجی دنیا سے لی گئی ہیں لیکن وہ ایک مختلف ترتیب سے آراستہ ہیں۔ جیسے ہی ہم اس ترتیب کی سچائی کی اکائی میں توڑنے کی کوشش کرتے ہیں اس کا شیرازہ ٹوٹ پھوٹ کر بکھر جاتا ہے۔ پھر ایک اسطوری خدا کی مانند بہت سی متعدد چھوٹی چھوٹی سچائیوں میں منقسم ہوجاتا ہے جو آپس میں ٹکراؤ پیدا کرتے ہیں۔(فن کی سچائی یکجہتی (Monolithic) نہیں ہوتی اس کی متعدد جہتیں ہوتی ہیں) فن کی سچائی کا یہ تصور مطلق العنان (Totalitarian) نظریہ کے لیے ایک خطرہ ہے۔ مطلق العنان نظریہ (Totalitarian) ہمارے تجربے کی کثیرالمعنی پہلو کو نظرانداز کردیتا ہے۔ یہ نظریہ فن پر یکجہتی ماڈل تھوپنے کی کوشش کرتا ہے جو تخلیق کی جملہ صلاحیتوں کو شل کر دیتا ہے۔فن کا 'مطلق' کی جانب سفر اسی حالت میں جاری رہ سکتا ہے جب تمام دوسرے 'کلی' تصورات کا قلع قمع ہوجائے۔

اس اصول کا اطلاق صرف عظیم Epics مثلاً مہابھارت اور Elliad پر ہی نہیں ہوتا بلکہ مختصر افسانے پر بھی صادق آتا ہے۔ پریم چند کی مشہور کہانی ''کفن'' کی مثال لیجیے، جیسے ہی ہم مرکزی سچائی کی طرف بڑھتے ہیں دوسری سچائی ہمیں مختلف سمتوں میں کھینچتی ہے۔ یہ کہانی ایک نہایت غریب آدمی کا المیہ ہے۔ یہ آدمی اتنا مفلس ہے کہ وہ زمیندار سے بھیک مانگتا ہے تاکہ اپنی مردہ بیوی کی آخری رسومات ادا کرسکے، لیکن روپیہ ہاتھ آتے ہی، باپ اور بیٹا دونوں

عیش و مستی میں مگن ہو جاتے ہیں۔تو کہانی کی سچائی کا مسکن کہاں ہے۔ باپ بیٹے کی مفلسی و ناداری میں یا زمیندار کی ریا کاری میں جو اسی عورت کی زندگی میں اس سے سرد مہری سے پیش آتا تھا۔لیکن اس کے مرتے ہی یک بیک اس پر مہربان ہو جاتا ہے اور عورت کی آخری رسومات ادا کرنے میں مدد کرنا اپنا فرض سمجھتا ہے۔ یا پھر سچائی ان کی نجات کے اس احساس میں ہے جب ان کا سب کچھ لٹ جاتا ہے۔ یا شاید سچائی کا مسکن ان کی بے حیائی اور بے شرمی ہے جو اس نے اپنی مری ہوئی بیوی کے ساتھ روا رکھا۔

کسی بھی فن (تخلیق) میں یادداشت کی کارکردگی فیصلہ کن ہوتی ہے۔ زندگی میں جو کچھ بھی کھو جاتا ہے فن اس کی بازیافت کرتا ہے۔اس کام کے حصول کے لیے فن ہمیں اپنے بطون کی طرف موڑتا ہے۔ہم اپنی ذات کی گہرائی کی جانب واپس آتے ہیں۔ یہی فن کا اصل کارنامہ ہے اور یہی فن کی معراج ہے لیکن فن ہمیں مخالف سمت یعنی خارجی دنیا کی طرف موڑتا ہے۔ بادی النظر میں ان دونوں طرح کے Movement میں تضاد ہے۔ ذات اور خارجی دنیا دو واضح حصوں میں منقسم ہو جاتی ہیں، لیکن کیا ایسی کوئی تقسیم فطری ہے؟ کیا انسان اور فطرت دو جداگانہ اکائیاں ہیں؟ ایک زمانہ تھا جب فن اس طرح کی تقسیم کی نفی کرتا تھا۔

فنی تخلیق اور صناعی میں بنیادی فرق ہے۔ صناعی کی سچائی اس کی افادیت ہے جب کہ فن تہی مایہ ہے۔ اس کا کوئی افادی پہلو نہیں ہوتا۔فن کا کوئی مقصد نہیں ہے۔ یہ بذات خود ایک مقصد ہے۔فن سے جو راستے پھوٹتے ہیں فن ہی میں آکر ملتے ہیں۔ بلین کوٹ کے الفاظ میں سنگ تراش بھی پتھر کا استعمال کرتا ہے اور سڑک بنانے والا انجینئر بھی۔ سڑک تعمیر کرنے میں پتھر استعمال ہو جاتا ہے اور اس کی افادیت سڑک کی صورت میں بازیافت ہوتی ہے، لیکن سنگ تراش جو پتھر استعمال میں لاتا ہے وہ خرچ نہیں ہوتا وہ کسی منزل کی نشاندہی نہیں کرتا بلکہ خود اپنی طرف عود کر آتا ہے۔ اس طرح الفاظ جو کسی نظم یا تخلیق کی بنت میں استعمال میں آتے ہیں اور الفاظ جو کہ اخبار میں دیے گئے اشتہار میں استعمال ہوتے ہیں دونوں کے مابین بنیادی فرق ہے جیسے ہی اشتہار میں دیے گئے معلومات آپ تک پہنچتے ہیں اشتہار کی افادیت ختم ہو جاتی ہے، لیکن کیا نظم کی معنویت کبھی ختم ہوتی ہے؟ کیا بار بار پڑھنے کے باوجود نظم یا کسی بھی فنی تخلیق کی شگفتگی اور معنویت میں کوئی کمی واقع ہوتی ہے؟ آپ اسے خرچ نہیں کر سکتے جس معنی میں آپ کوئی Finished Product خرچ کرتے ہیں۔فنی تخلیق کی معنویت کبھی ختم نہیں ہوتی، کیوں کہ

معنویت الفاظ میں قیام کرتی ہے۔ الفاظ ہمیں کہیں نہیں لے جاتے، اس کی منزل خود تخلیق ہے وہاں تمام راستے رک جاتے ہیں۔

ایک دفعہ مصور ڈیگاس نے اپنے شاعر دوست ملارمے سے پوچھا ''میرے ذہن میں طرح طرح کے خیالات آتے ہیں پھر بھی میں نظم نہیں لکھ پاتا۔'' ملارمے نے جواب دیا:

''میرے پیارے دوست نظم خیاالات سے نہیں بنتے الفاظ سے بنتے ہیں۔''

لیکن نظم اور پینٹنگ ایک اور پہلو سے (جو بہت اہم ہے) دوسری اشیا سے مختلف ہیں۔ جب دوسری اشیاء اس مادہ میں جذب ہو جاتی ہیں جن سے وہ تشکیل پاتی ہیں فن اس کے برعکس مادہ میں اپنے آپ کو آشکار کرتا ہے۔ یہ بات ایک نظم میں لفظوں کے لیے اسی طرح صادق آتی ہے جس طرح سنگ تراش کا ایک نمونہ پتھر میں پوشیدہ جوہر کو نمایاں کرتا ہے اسی طرح نظم میں بقول Marian Tsvelayeva سیاہ جنگل کے جانوروں کی آوازیں نوزائیدہ بچوں کی چیخیں سنائی دیتی ہیں۔ کیوں کہ فن گمشدہ اشیاء کی بازیافت ہی تو ہے۔ فن گمشدہ کو دوام عطا کرتا ہے۔

اس معنی میں زبان بہت قدیم ہے۔ زبان انسان کی ایسی ذات سے متعلق ایجادات میں سب سے قدیم ہے کہ جب انسان فطرت سے بیگانہ نہیں تھا۔ فطرت الگ تھلگ کوئی شے نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اگر نظم میں متشکل ہو تو اس میں لامتناہی سرسراہٹ اور غیر ختم سرگوشیاں سنائی دیتی ہیں۔ شاید رلکے (Rilke) کے ذہن میں کچھ اسی طرح کے خیالات تھے کہ وہ چیخ اٹھا:

"Barth, is this not what to be reborn invisible in us?"

فن اس ابعاد میں خدا کا عشق ہے، اس کی خدائی درد دل ہے جو خدا کی خارج میں اپنے کو آشکار کرنے کی خواہش کی نظم میں تکمیل کرتا ہے۔ یہی وہ آخری پناہ گاہ ہے جہاں خدائی لادینیت (Secular) کے کھنڈرات سے فرار ہو کر پناہ لیتی ہے۔ اگر یہ سچ ہے پھر بھی زیاں کا احساس اور اس کرۂ زمین پر انسانی زندگی کی دیرینہ طلسم کی یادیں دل میں کسک پیدا کرتی ہیں اور یہی فن کی معراج ہے۔

آفاقی ادبیات میں سب سے دلدوز لمحات تب آتے ہیں جب کردار کو اچانک آگاہی ہو جائے کہ اس کی ذات اور خارجی سچائی کے درمیان ایک خلیج حائل ہے۔ دنیا کے قوانین اور رائج رسم و رواج، ذات سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ درو پدی کو کچھ اسی طرح کی آگاہی ہوئی تھی کہ اس نے دھرم راج کے عدل و انصاف کے تصور کو چیلنج کیا۔ انٹی گونی (Antigone) کو بھی ایسی ہی

آگہی سے طاقت ملی کہ اس نے حاکم وقت کے بنائے ہوئے ظالمانہ قوانین کی نافرمانی کی اس طرح اس نے اپنے بھائی کی لاش کی باعزت تجہیز و تکفین کا کام انجام دیا۔ ایک فنی تخلیق اصل میں اسی طرح ناگہاں روحانی ظہوریہ (Ephantie) کی جلوہ گر ہوتی ہے کہ جہاں خود آگہی تاریخ کے کسی دور میں سچ اور جھوٹ و دھرم اور ادھرم کے حاکمانہ تصورات کا محاسبہ کرے۔

ہم چاہیں تو اسے فن کا اخلاقی مقصد بھی کہہ سکتے ہیں۔ مشکل اس وقت پیش آتی ہے جب ہم اپنے خود ساختہ اصول جو تمام تر ہمارے تعصبات اور اعتقادات کے پیداوار ہیں فن پر تھوپنا شروع کردیتے ہیں۔ ہم بھول جاتے ہیں کہ وہ زبان جس میں ایک کہانی یا نظم اپنی دنیا خلق کرتی ہے، وہ سرچشمہ جہاں سے تخلیق اپنی توانائی حاصل کرتی ہے، ایک مٹی کے تودے کو ایک حسین مورتی، آوازوں کا شیریں نغمہ اور الفاظ کے مجموعے کو ایک نظم میں متشکل کرتی ہے۔ وہ تجربہ گاہیں جہاں یہ سب کیمیاوی تبدیلیاں عمل میں آتی ہیں۔ وہ ہمارے تعصبات، ہمارے خیر و شر کی سمجھ ہماری خواہشات، ہماری تمناؤں اور آرزوؤں سے ماورا ہیں۔ جب ہم اپنے آئیڈیل (Ideal) کی تکمیل کسی فن پارے میں تلاش کرتے ہیں تو ہم اس سچائی سے قطع نظر کرلیتے ہیں جس میں زبان اپنے مضمرات آشکار کرتی ہے۔ جب فن کسی تخلیق میں اپنے مضمرات آشکار کرتا ہے تو گویا ایک تناور درخت معرض وجود میں آجاتا ہے جس کے پھل ہم کھاتے ہیں تا کہ ہماری بھوک کی سیری ہو، لیکن درخت کا دھرم (فن کی طرح) پھل دینا ہے بھوک مٹانا نہیں ہوتا۔ فن کی سچائی کے متعلق گوئٹے کا قول آج بھی سچ ہے۔ ''اخلاق کے محافظ ہمیشہ ہراساں رہتے ہیں کہ فن لوگوں کی زندگیوں کو کس طرح متاثر کرتا ہے لیکن سچے فنکار کو اس کی فکر نہیں ہوتی کہ وہ ایک شیر کی تخلیق کرتا یا ایک خوش نوا چڑیا کی۔ فن اور فطرت میں کوئی نمایاں فرق نہیں ہوتا۔ دونوں اپنے اپنے طور پر خدا کے مظاہرات ہیں۔ انسان کو باغ بہشت سے نکال دیا گیا تھا کہ اس نے علم کا پھل کھالیا تھا۔ اب وہ باغ بہشت میں فن کے دروازے سے دوبارہ داخل ہوگیا ہے اور اپنے ازلی اور اصلی منصب پر فائز ہے: گھر آنے کا یہ منظر کس قدر دلکش ہے۔''

''اس کے دھڑ کا ہر ایک رگ پٹھا تمھاری طرف رخ کیے چیختا ہے۔ تم
اپنی زندگی کو یکسر بدل دو، اپولو کا دھڑ۔'' (رلکے)

میں نے اپنی آخری تقریر کے اختتام پر الوہیت (Divine) کا حوالہ دیا تھا جو جمالیاتی تجربے کے اندورن کا ایک ناگزیر جزو ہے۔ میں نے اپنی تقریر کی ابتدا انگریزی شاعر کے مشہور

بیان سے کی تھی جس کی نظر میں ''حسن حقیقت ہے اور حقیقت حسن'' جو میرے خیال میں برمحل تھا۔ کیا ہم بیسویں صدی کے کسی ایسے شخص کا تصور کر سکتے ہیں جو کیٹس (Keats) سے ایقان و وقار کے ساتھ اس قول کو دہرا سکے۔ دو جنگِ عظیم کی نسل کشی، گیس، چیمبر، دہشت ناکی، لیبر کیمپ (Labour Camp) کے بعد ہم سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ فن کے متعلق ''صداقت وحسن'' کے حوالے سے اپنی رائے پر نظر ثانی کریں۔ ہر زمانے کے عظیم ترین فنکاروں میں سے ایک ٹالسٹائی اپنی زندگی کے آخری ایام میں خود اپنے فن سے مایوس ہو گیا تھا وہ اس لیے کہ اس نے محسوس کیا کہ جو کچھ بھی حسن کے نام پر تخلیق کیا جاتا ہے وہ صداقت کی اس ہمہ گیر پیچیدگی کو مسخ کر دیتا ہے، جس سے ہمیں اپنی حقیقی زندگی میں سابقہ پڑتا ہے۔ اور یہ محض اتفاق نہیں تھا کہ اس کے ہم عصر پیغمبر کے حال فلسفی نطشے نے بھی انھیں اندیشوں کا اظہار کیا تھا جب اس نے کچھ مبہم طور پر کہا کہ ''انسان کے پاس فن کی دولت ہے ورنہ وہ صداقت کے ہاتھوں تباہ ہو جاتا''.

یہ اس شخص کا غیر معمولی بیان ہے جس کی اپنی تخلیق میں فلسفہ اور فن ایک دوسرے میں ضم کیے گئے تھے اور جس کی نظر مابعد الطبعیات بھی شاعری سے کسی طور کم تخلیقی نہیں ہوتی۔ کیا فن کی صداقت کی تلاش سے جدا کیا جاسکتا ہے یا کیا صداقت خود زندگی کی سچائی سے تجاوز کر گئی ہے؟ میرے ایک جاپانی مصنف دوست نے ایک بار مجھ سے کہا تھا کہ ہیروشیما (Hiroshima) کی دہشت ناکیوں کو کسی ناول یا نظم میں منعکس کرنا لاحاصل ہے۔ کیا یہ مشہور و معروف (Frankfort) اسکول کے نقاد اڈورنو (Adorno) کے جذبات کی بازگشت نہیں ہے جس نے محسوس کیا تھا کہ آشواز (Aushwitz) کے بعد جرمن زبان میں شاعری کرنا ناممکن ہے۔ شاید یہ تاریخ میں پہلا موقع تھا کہ کسی نے اعلان کیا ہو کہ دنیا میں ایسی بھی سچائیاں ہیں جو انسانی تخیل کی نفی کرتی معلوم ہوتی ہیں۔

جب بیسویں صدی کے کچھ ناقدین فن کی موت کا اعلان کرتے ہیں تو اس تاریک خلیج کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں جو فن اور زندگی کے درمیان حائل ہو گئی ہے اور جس کا پاٹنا اب ناممکن ہے۔ کیا اب ہمیں اس بات کا یقین ہو چلا ہے کہ ہم زندگی کی تلخ اور بے رحم سچائیوں سے صرف فن کی پناہ گاہوں میں محفوظ رہ سکتے ہیں؟

اگرچہ میں اس طرح کے بیانات میں چھپی مایوسیوں میں شریک ہوں، پھر بھی مجھے حیرت ہے کہ کیا واقعی فن ہمیں محفوظ ''پناہ گاہ'' فراہم کر سکتا ہے؟ کیا ہم فن سے ان چیزوں کی توقع نہیں کر رہے ہیں جو کبھی اس کی دسترس میں نہیں رہیں اور یہ بھی کہ یہ ہمیں فن کے علاوہ اور کہیں میسر

نہیں ہوسکتیں؟ کیا ہماری روزانہ کی زندگی کے المیے، رشتے کی ناکامیابی، کسی عزیز کی موت، بوڑھاپے کی بیماری وغیرہ ہمارے اپنے عہد کی تاریخی تباہکاریوں سے زیادہ صریح و واضح ہیں؟ یہ بات کہنا کہ کچھ ایسے تجربات ہیں جو اظہار کے دائرے سے باہر ہیں میرے خیال میں تضاد کی حامل ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہم جو محسوس کرتے ہیں اس کا اظہار لفظوں میں نہیں کر سکتے تو گویا ہم خود اپنی نااہلی پر تبصرہ کر رہے ہوتے ہیں نہ کہ زبان کی نارسائیوں پر۔ جو کچھ ہم فن پارے میں کہتے ہیں وہ فقط ایک حصہ ہے اُن اَن کہی باتوں کا جو ہم کہہ نہیں پائے، لیکن اس ناگفتہ کی تحسین اسی وقت ہوسکتی ہے جب ہم اظہار میں آئے ہوئے فن کا مطالعہ کرلیں۔

دروپدی کے واقعہ کی طرف رجوع کیجیے جس کا میں نے اپنی سابقہ تقریر میں ذکر کیا تھا۔ دھرتراشٹر (Dhritarashtra) کے دربار میں کھیلے گئے ڈرامہ کے پورے منظر کی دہشت ناکی دروپدی کی جسمانی بے حرمتی میں ہی نمایاں نہیں ہے بلکہ بزرگوں کی پُراسرار خاموشی میں بھی مضمر ہے جو یہ فعل اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے۔ یہ خاموشی الفاظ کی ان نارسائیوں سے بہت مختلف ہے جو واقعہ کی سنگینی کو ظاہر کرنے سے قاصر رہی ہے۔ المیہ تو یہ ہے کہ وہ پورے واقعہ کو اس وقت کے رائج مذہبی اور اخلاقی ضابطوں سے ہم آہنگ کرنے میں ناکام رہے۔

عظیم فن پارہ اخلاقی دو عملے (Dilemma) کی اس صورتِ حال میں حق و باطل کے روایتی تصور پر ایک سوالیہ نشان لگا دیتا ہے اور ہم عہد قدیم کی اس جگہ پر پہنچ جاتے ہیں جہاں انسان کو جھوٹے واہموں کے سہارے کی ضرورت نہیں تھی۔

الفاظ کے تقدس جس کا میں نے اپنی سابقہ تقریر میں حوالہ دیا تھا اسی گوشے کی گہرائی سے ابھرتا ہے۔ یہ اسے مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے موجودہ حالات کے مقابل آجائے جہاں انسانی مقدر اور فطرت کے مظاہر میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔

اس ابعاد میں کسی بھی فنی تخلیق کی سچائی زماں و مکاں سے ماورا ہوتی ہے۔ گرچہ یہ ایک خاص وقت میں تخلیق کی جاتی ہیں لیکن یہ ہر زمانے کے لیے برمحل ہے اور گویا ایک مخصوص کلچر اور ثقافت نے اس کی تشکیل کی ہے۔ یہ بالکل ہی مختلف معاشرتی ماحول کے قارئین کے دل کے تار چھیڑتی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو ہزاروں سال قبل لکھے گئے عظیم رزمیے مہابھارت اور ایلیڈ عہد وسطیٰ کے دانشورانہ مرقومے اور انیسویں صدی کے روسی ناول اتنے آفاقی نہیں ہوتے اور نہ اپنے

متعلقات میں اتنی عصریت کے حامل ہوتے ہیں۔ ثقافت اور زمانے کی تفریق کی تہہ میں دراصل انسان کو اولین (Primardial) اور دیرینہ جبلت کارفرما ہے جسے ہم ''انسانی فطرت'' سے موسوم کرتے ہیں۔

آگاہی کے نادر لمحوں میں جب انسان کسی شدید ذاتی صدمہ یا تاریخی آشوب سے اپنے کو بے بس پاتا ہے، غور سے دیکھیں تو ایسی حالت میں ہر طرح کے تکدر سے پاک انسان کی خود اپنی ذات کارفرما ہوتی ہے۔

ٹالسٹائی کے شہرۂ آفاق ناول ''جنگ اور امن'' میں ایک یادگار منظر ہے کہ جب نپولین کے حملے کے دوران پورا ماسکو شہر آگ میں جل رہا ہے، ناول کا ہیرو پیری حیران اور سراسیمہ جلتے ہوئے مکانات، چیختی ہوئی عورتوں اور پناہ کی خاطر بھاگتے ہوئے لوگوں کے شور کے درمیان بھٹک رہا ہے۔ آخرکار فرانسیسی فوج اسے گرفتار کرلیتی ہے۔ اچانک ایک عجیب خیال اس کے ذہن میں ابھرتا ہے جیسے کہ وہ گہری نیند سے جاگ گیا ہو۔ ''ان لوگوں نے آخرکار مجھے گرفتار کرہی لیا۔'' وہ سوچنے لگتا ہے۔ ''میں اب ایک قیدی ہوں، لیکن وہ کون ہے جو میں ہوں، میں ہوں کون؟ انھوں نے کسے گرفتار کیا ہے، میری روح کو'' وہ ہنسنے لگا۔ اس نے آسمان کی طرف دیکھا جہاں لاکھوں تارے جگمگا رہے تھے۔ ''یہ میں ہوں'' اس نے سوچا ''یہ سب میرے ہیں'' اور اچانک اس کو اپنے اندر شانتی کا بے پایاں احساس ہوا، جیسے کہ غم والم کے تمام بوجھ کو اس کی روح نے جھٹک دیا ہو۔ میں ایک ایسے ناول سے اقتباس پیش کر رہا ہوں جو اپنے ملک سے بہت دور انیسویں صدی کے ایک مصنف نے لکھا تھا اور تب اس عبارت کو پڑھتے وقت احساس ہوا تھا کہ War and peace کے صفحوں میں دراصل میں رمن مہارشی کو سن رہا ہوں۔

کچھ اسی طرح کی نجات کا احساس پریم چند کی کہانی ''پوس کی ایک رات'' میں ہوتا ہے۔ جب ایک غریب کسان کا کھیت آوارہ جانور تباہ کردیتے ہیں تو کسان اپنی ہر شے سے محروم ہوجانے کے باوجود خوشی سے چیخ اٹھتا ہے ''اب میں آزاد ہوں، میں کہیں بھی جاسکتا ہوں۔'' وہ خوشی سے ناچتے ہوئے اپنی بیوی سے کہتا ہے۔ یہ خوشی، وجد کا یہ عالم جو حقیقت کی مکمل شناخت میں ملتی ہے۔ یہی تو ''رس'' (Rasa) ہے جس کا اظہار وشوناتھ نے اپنی Sahitya Darpan میں کیا ہے۔ یہ خالص، غیر منقسم، خود آشکار خوشی اور شعور کا برابر کا آمیزہ ہے۔ عارفانہ تجربے کا جڑواں بھائی! اس کے ادراک کو اس کے وجود سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا، اسی لیے فنی تخلیق زمانی

اور تہذیبی پابندیوں سے ماورا ہوتی ہے اور اس مقام پر پہنچ جاتی ہے جہاں جمالیاتی اور مذہبی تجربے ایک ہو جاتے ہیں۔

جب ہم اپنی پہچان دنیا کی سچائی سے کرتے ہیں اسی لحہ ہم عرفان ذات حاصل کر لیتے ہیں۔ یہ خود ماورائی (Self Transcedence) یہ آتم بودھ (Atambodh) اگر چہ حقیقی ہے لیکن غیر متشکل نہیں ہے۔ یہی جمالیاتی تجربے اور روحانی تجربے کے مابین اصل تفریق ہے۔ فن میں تجربہ مخصوص تشبیہوں (Images) اور علامتوں میں گھلا ہوتا ہے، جو ایک خاص روایت کی پروردہ ہیں۔ ہر شبیہ ادراک کا ایک دروا کرتی ہے۔ کبیر کی شاعری سینٹ جان کی شاعری سے کم صوفیانہ نہیں ہے۔ لیکن وہ علامتیں جن کے ذریعے وہ اپنی بصیرت (Vision) حاصل کرتے ہیں، ایسی روایتوں سے لی گئی ہیں جو آپس میں مختلف ہیں۔ فنکار اپنی بصیرت کسی تخلیق میں متشکل نہیں کرتا بلکہ بصیرت (Vision) خود تخلیقی عمل کے دوران اپنی تکمیل کر لیتی ہے۔ بلیک کے وژن میں بہت گہرے ویدانت نشانات ملتے ہیں۔ لیکن ان کی شاعری میں وہ سب ہمیں بائبل کی تشبیہات کے توسط سے حاصل ہوتے ہیں۔

میں نے ٹالسٹائی اور پریم چند سے مثالیں پیش کیں۔ یہ دونوں مصنف لیاقتوں کے حامل ہیں۔ دونوں کا مختلف تہذیبی اور سماجی پس منظر سے تعلق تھا۔ دونوں ایسے سنسکار سے متاثر تھے جن کا آپس میں کچھ بھی مشترک نہیں تھا، بلکہ ایک کہانی کی سچائی کا تجربہ دوسری کہانی کی سچائی کی گونج سے قطعی مختلف ہے۔

بہر کیف، اصل معجزہ تو یہ ہے کہ ایک ناول یا ایک نظم جو ایک روایت کی مخصوص، یادداشتیں، علامتیں اور سنسکار کی حامل ہوتی ہیں، یکایک سچائی کے تاریک پوشیدہ پہلوؤں کو منور کر دیتی ہے، جسے اب تک دوسری روایت میں موجود محاورے نے قبول نہیں کیا تھا۔ تجربے کی آفاقیت اس تفریق کی نفی سے حاصل نہیں ہوئی۔ (جیسا کہ عام خیال ہے) یہ بنی نوع انسان کی جذباتی ساخت میں موجود ہوتی ہے۔ اس سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ جو کچھ ہمارے لاشعور کے نہاں خانے میں موجود ہوتا ہے وہ ان کو نطق عطا کرتا ہے جو سکوت کے اِردگرد منڈلا رہے ہوتے ہیں۔

بہر کیف، اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ جب فنی تخلیق کے ذریعے مختلف تہذیبوں کے درمیان ایسا رابطہ قائم ہوتا ہے تو ہم اس روایت کی سچائی کو اپنے ادب میں اسی طرح داخل کر لیتے ہیں جس طرح وہ اپنے ادب میں محسوس کرتے ہیں۔ میرے خیال میں اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی

زبان اور اس کی پیدا شدہ آرکی ٹائپل (Archytypal) یادداشت کے مابین Atavisitc تعلقات ہوتے ہیں۔ اسطور، یادداشت، اور شبیہ (Image) ایک ساتھ چلتے ہیں، یونانی رزمیے کی سچائی انتہائی موثر ہوتی ہیں، لیکن یونانی رزمیے ہمیں اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح رامائن اور مہابھارت کے قصے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یونانی رزمیے جن اسطوری نشانات سے قریب ہیں وہ ہمارے لیے زیادہ تر اجنبی ہیں، لیکن دوری کے باوجود مختلف ملکوں کے اعلیٰ تخلیقات اپنے مرکزی خیالات میں حیرت انگیز یکسانیت رکھتی ہیں۔ عظیم یونانی رزمیہ (Epic) میں مرکزی خیال 'عزت' (Honour) ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح 'مہابھارت' میں 'دھرم' ایک مرکزی رول ہے۔ دونوں آفاقی تجربے کی دو نمایاں سچائیاں ہیں۔ ایک ہندوستانی روایت میں کھلتی ہے دوسری یونان کے عظیم رزمیہ میں آشکار ہوتی ہے۔

جس طرح ادب کی عظیم تخلیقات جن تجربوں کا احساس جگاتی ہیں ان سے مختلف تہذیبوں کی سرحدیں دھندلی پڑ جاتی ہیں۔ اسی طرح وقت کے ٹکڑے (Division) بھی ماورا ہو جاتے ہیں۔ فنی تخلیق میں ''زماں'' مقید نہیں رہتا بلکہ باہر رہ جاتا ہے اور ماضی، حال کی یادداشت میں گھل ملتا ہے۔ اس کی زندگی میں حال کا لمحہ مستقبل کے پردۂ غیب کی طرف اشارہ کرتا ہے، ٹھیک اسی طرح فنی تخلیق میں ''وقت'' حال کی عصریت میں منجمد ہو جاتا ہے۔ فلم میں وقت کا بہاؤ Image (شبیہوں) کے ایک سلسلے میں ہوتا ہے جو پردۂ سیمیں پر ایک لمحہ کے لیے نمودار ہوتا ہے اور دوسری شبیہیں ان کی جگہ لے لیتی ہیں، لیکن اس کے برخلاف ادبی تخلیق میں انسان کے سفر کی تمام منزلیں متعین ہیں۔ یہ ایک ساتھ نمو پذیر ہوتی ہیں۔ وقت کے دو نقطے جو ناول کے سیاق میں دور دور واقع ہوتے ہیں، اچانک یاد کے سہارے منسلک ہو جاتے ہیں۔ ہم جنھیں حقیقت کہتے ہیں۔

پروسٹ رقم طراز ہے: ''وہ دراصل اچانک حسیات اور یادداشتوں کا انسلاک ہے جو ہمیں ایک ساتھ حصار میں لیتے رہے ہیں۔ ہم زندگی اور حقیقت کو اسی وقت پاسکتے ہیں جب ہم دونوں کی خاصیتوں کا موازنہ کر کے ان کے مشترک جوہر کو الگ کرنے میں کامیاب ہوں اور پھر وقت سے لاتعلق انھیں ایک استعارہ کے ذریعے پھر سے جوڑ سکیں۔''

استعارہ کے ذریعے ماضی کے تاریک کمرے میں پڑے فوٹو نگیٹو منور ہو جاتے ہیں۔ ارجن جو کچھ کورکشیتر کے میدان میں کرشن کے وشوروپ میں دیکھتا ہے ہم وہی منظر ہومر، والمیکی اور شیکسپیئر کی مختلف دنیاؤں کو ادب کے غیر مختتم فضاؤں میں ایک ساتھ تیرتے ہوئے دیکھتے

ہیں، ایسی دنیائیں جن کی اولین آگ سرد پڑ جانے کے صدیوں بعد بھی ہم سب کو تابانی اور درخشانی دے رہی ہے۔

فاکنر (Faulkner) نے کہیں کہا ہے کہ ناول میں وقت برف کی طرح منجمد ہو جاتا ہے، جیسے ہی ہم اسے الماری سے نکال کر مطالعہ شروع کرتے ہیں وقت کتاب سے باہر بہہ جاتا ہے اور قاری کی زندگی میں در آتا ہے۔ فن تمام ''وقت'' کو اپنے حصار میں لے لیتا ہے۔ تاریخی تباہیوں کے لمحات کو بھی!

یہی وجہ ہے کہ Adome نے کہا تھا کہ Anshwitz کے بعد شاعری ممکن نہیں ہے۔ اڈورنو کا یہ بیان اگر چہ بہت دل دوز ہے لیکن انسانی دکھ درد کی گہرائی اور معنویت کے متعلق کچھ نہیں بتاتا اور نہ یہ بتاتا ہے کہ اس کا فنی تخلیق سے کیا رشتہ ہے۔

یہ سچ ہے کہ فن کسی خاص تاریخی واقعہ مثلاً اشتراکیت یا فاشزم سے پیدا شدہ غم والم سے کوئی سروکار نہیں رکھتا تاہم (اور یہ اہم ہے) درد و الم جو مکمل اور مطلق ہے اور جو انسانی Suffering کا وہ پہلو ہے جو لا دوا ہے، اس کا اظہار صرف فن ہی میں ممکن ہے۔

یہ درد والم کیا ہے؟ فن ایک زمانے میں خداؤں کی زبان تھا۔ فن ہی کے ذریعے ہم ان کی غیر موجودگی کو یاد کرتے ہیں۔ آج سے دو سو سال قبل کے فنکار وہ نہیں تھے جو خدا کے وجود کا اثبات کرتے تھے بلکہ وہ تھے جو ان کی غیر موجودگی کا ماتم کرتے تھے۔ کوما سوامی نے ایک بار کہا تھا کہ روایتی فن خدا کے لیے خلق ہوا تھا۔ جدید فن بھی ٹھیک وہی عمل دہرا رہا ہے لیکن اس کا رخ مخالف ہے جہاں انسان خدا کی غیر موجودگی کی غیر مختتم درد کے وسیلے سے اپنے جوہر تک پہنچتا ہے۔ خدا سے محروم وہ تاریخ کے ''خالی وقت'' میں رہنے پر مجبور ہے۔ اہل قلم جن کو اس Vacancy کا تمام گہرائی سے تجربہ تھا وہ ٹھیک وہی لوگ تھے جن کو ''شر'' (Evil) کی ماہیت سے آگاہی تھی۔ کیوں کہ ''شر'' صرف خدا کی غیر موجودگی ہی کا نام نہیں ہے یہ اس یادداشت کا زیاں بھی ہے کہ خدا کبھی موجود تھا! برسوں پہلے جب کسی نے نازیوں کے Concentration Camp کا نام بھی نہیں سنا تھا، ایک غیر معروف یہودی قلم کار جو پراگ میں نسبتاً علیحدگی کی زندگی گزار رہا تھا اپنے ناولوں میں اس ''شر'' کی دہشت ناکیوں کی پیشین گوئی کر چکا تھا۔ کافکا کے ناول میں بھی مستقبل کی ہیبت ناکیوں کی گویا پیش گوئی تھی۔ اسی طرح دوستوسکی (Dostovsky) کے ناول کے شیاطین (Devils) روسی انقلاب کے ایک سو سال بعد اپنی قلب ماہیت کر کے

زندگی کی سچائیوں کی نمائندہ بن گئیں۔ تاریخ میں مستقبل میں جو کچھ ہونے والا تھا، وہ فن کی دنیا میں ہو چکا تھا۔ خیالی واقعات تاریخ کی تباہیوں کے نقیب بن گئے، تخیل جن کا احاطہ کرنے سے قاصر تھا۔ شاید فن کی یہ بے پایاں سچائی ہے کہ وہ ماضی کی پوری تاریخ کو سمیٹ لیتا ہے اور مستقبل کی بے کراں پہنائیوں پر نظر رکھتا ہے تاکہ وہ ہمارے موجودہ وجود کا حصہ بن جائیں۔ اس طرح کے ناول واقعتاً ''شر'' کے متعلق کوئی اخلاقی درس نہیں دیتے بلکہ ایسا لگتا ہے کہ ''شر'' کی اصطلاح باہر سے تھوپی گئی ہے۔ فن کی مجبوریاں بہت مختلف ہوتی ہیں۔ ان کا اخلاق ''ہستی محض'' کا اخلاق ہے نہ کہ عمل کا۔ چوں کہ وہ ''لاخدائی'' کی حالت کا ماتم کرتے ہیں وہ بے انتہا اخلاق پسند ہیں، اخلاق پسند صرف اس معنی میں کہ وہ خارج میں یا باطن میں دیکھنے پر زور نہیں دیتے بلکہ صرف دیکھنے کے عمل کو اہم مانتے ہیں۔ ادب اپنے محاسبہ نظر میں تصدیق تو نہیں ہوتا لیکن اعمال کا بے رحم، غیر مصالحانہ ناقد ضرور ہے، یہاں فن کی جمالیاتی ہستی کی جمالیات میں ضم ہو جاتی ہے۔

جمالیات ایک بدنام لفظ ہے جس سے جدید نقاد اجتناب کرتے ہیں، جو میرے خیال میں ایک غلط رویہ ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں شخص جمال پرست ہے تو ہم سمجھتے ہیں کہ اس کے پاس ضمیر نام کی کوئی چیز نہیں ہے، پھر بھی ہندوستانی شعریات میں 'رس' (Rasa) کے نظریے سے لے کر خود ہمارے وقت میں بھی تھامس مان کے پریشان کن (Troubled) مراقبے تک تمام تر فنکاروں کا نصیب جمالیات ہی رہا ہے۔ جمالیاتی ضمیر کا تقاضہ یہ نہیں ہے کہ تصدیق کرے کہ کیا صحیح ہے، کیا غلط ہے بلکہ خود کو سچائی کے مقابل رکھے جہاں ہر زاویہ سے اس کا مشاہدہ کیا جا سکے۔ بدنام زمانہ جمال پرست آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) نے کہا تھا ''فن میں سچائی وہ ہے جس کا مخالف بھی سچ ہو۔'' عظیم روسی مصنف ترگنیف نے اقرار کیا ہے کہ جب کبھی اس سے بحث کے کسی نقطہ پر رائے پوچھی جاتی ہے اور اسے جواب کے لیے خیالی کردار کی آپس کی گفتگو سے فرار کے موقع سے محروم کر دیا جاتا ہے تو گومگو کی حالت میں مبتلا ہو جاتا ہے، وہ گویا ہے ''مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میں جو کچھ رائے پیش کروں دوسروں کو اس کے خلاف رائے پیش کرنے کا برابر کا حق پہنچتا ہے۔'' یہ بات بھلے باعث تعجب ہو، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایک فنکار اپنے جمالیاتی تخیل میں ہی فطرت کی لاشخصی معروضیت تک پہنچتا ہے۔ فطرت دانشمندانہ اس لیے نہیں ہے کہ یہ دردمندانہ ہے بلکہ اس لیے کہ یہ کوئی امتیاز نہیں برتتی۔ ہیملٹ اور اتھولو کے جذبات ہماری روح کو اس لیے تڑپاتے ہیں کہ شیکسپیئر خود جذبات سے ماورا رہا۔ وہ اذیت جو

بادشاہ King Lear کی روح کو چھیدتی ہے باہری طوفان کی تندی سے مختلف نہیں ہے۔فن فطرت کے دل میں پنہاں راز کا مظہر ہے۔

یہ راز کیا ہے جو ہمیں پریشان بھی کرتا ہے اور اپنے گھیرے میں بھی لے لیتا ہے؟ میرے خیال میں یہ انسانی اعمال کی ناگزیریت اور جبریت ہے جب کہ انسان کو معلوم ہے کہ وہ ایسی صلاحیت رکھتا ہے کہ وہ ابھی جو کچھ ہے اس سے مختلف ہو سکتا تھا۔ وہ ضمیر پر عائد اخلاقی ضابطے کی تائید میں اپنی آزادی کو قربان کر دینے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتا۔ ٹالسٹائی جیسے پابند اخلاق کے لیے زنا بالجبر سے بھیانک اور کیا گناہ ہو سکتا ہے پھر بھی انا کرنینا (Anna Karenina) کا سب سے خوبصورت اور دل دہلانے والا لمحہ وہ ہے جب انا کرنینا اپنی ضمیر کی آواز کو نظر انداز کرنے کے بجائے موت کو ترجیح دیتی ہے۔ یہاں ٹالسٹائی کا ذوق جمال اس کی اخلاقی حس پر حاوی ہو جاتا ہے۔ یا شاید یہ کہنا بہتر ہوگا کہ فن کا اصل اخلاقی پہلو اس طرح حاوی ہو جانے کے عمل میں آشکار ہوتا ہے کیوں کہ یہاں فن کی جمالیات اس درخشاں اونچائی پر پہنچ جاتی ہے جہاں سائمن کے الفاظ میں ''حسن ضرورت بن جاتا ہے جو صرف اپنے ضابطے سے مطابقت کرتے ہوئے 'خیر' کی پیروی کرتا ہے......'' یہ جسم کو مسحور کر لیتا ہے تا کہ اسے روح تک رسائی کی اجازت حاصل ہو جائے۔ فطرت میں مضمر اسی ضابطہ کو مصنف فنی تخلیق میں قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ (اگر دنیا کے عظیم رزمیے اور ناول عمیق گہرائیوں کی یاد دلاتے ہیں تو وہ اس لیے کہ انسان کو 'خیر' اور 'شر' کے اتھاہ سمندر میں بے یار و مددگار پھینک دیا گیا ہے۔ اس بات کو اور کون بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے سوائے دنیا کے عظیم ترین ناول 'جنگ اور امن' کے مصنف کے جو اپنے اثر انگیز، خود کلامی، میں یوں چیخ اٹھتا ہے کاش انسان یہ سمجھ لیتا کہ کسی مسئلے کی صاف اور واضح تصدیق نہ کرے اور ایسے سوالات کا جواب دینے سے اجتناب کرے جو فقط اس لیے پوچھے جاتے ہیں کہ وہ ہمیشہ قائم رہیں۔ کاش وہ یہ سمجھ لے کہ ہر خیال بیک وقت سچ بھی ہے اور باطل بھی۔ غیر مختتم اور لامحدود اس ملغوبے کو انسان نے مختلف حصوں میں بانٹ رکھا ہے۔ 'خیر اور شر' کے اس سمندر میں انسانے نے خیالی سرحدی لکیریں کھینچ دی ہیں اور امید کرتا ہے کہ سمندر بھی ان کی خیالی لکیروں کے مطابق منقسم ہو جائے گا۔ جیسے کہ مختلف لفظوں اور مختلف سطحوں پر ایسے لاکھوں دوسرے حصے بنائے نہیں جا سکتے۔ تہذیب بہتر ہے، بربریت شر ہے، آزادی اچھی شے ہے، غلامی بری ہے۔ یہ خیالی علم انسان کی فطرت میں مضمر ازلی مسرت کا احساس اور اچھائی کی طرف

پیش رفت کی اس جبلی کوشش کو تباہ و برباد کر دیتا ہے۔

میرے خیال میں یہ محاورہ کہ ''اچھائی کی طرف پیش رفت کی جبلی کوشش'' معنی خیز ہے وہ اس لیے کہ فن ہمیں اس لائق بناتا ہے کہ ہم اپنی ہستی کے اولین (Primal) حس کو چھو سکیں۔ اسی نقطۂ نظر پر اخلاق کے روایتی اصول (Canons) ہی مبہم نہیں ہو جاتے بلکہ آرٹ میں پیش رفت کا تصور ہی بے معنی ہو جاتا ہے۔ قدیم سوسائٹی میں کھوہ میں پائے گئے مصوری کے نمونے نام نہاد ترقی یافتہ تہذیبوں کی مصوری سے کم منور اور عظیم نہیں ہیں۔ فن میں ارتقائی وضع (Pattern) نہیں ہوتے جیسا ہم سائنس میں دیکھتے ہیں۔ آئن اسٹائن کا نظریۂ اضافیت نیوٹن کے کائنات کے تصور کو مبہم کر سکتا ہے۔

لیکن یہ کہنا احمقانہ ہوگا کہ پکاسو (Picasso) کی مصوری، ورنیر (Verneer) یا رمرانڈ (Rembrand) کی مصوری سے زیادہ سچائی کی حامل ہے۔ ڈی، ایچ لارنس نے جدید مغربی فن کو عامیانہ (Vulgar) کہا۔ سنگ تراشی کے ان نمونے کے مقابلے میں جو اس نے الورا (Allora) میں دیکھا تھا۔ کیا ہم افریقہ کے مکھوٹہ (Mask) آدی باسی مورتیوں، قدیم رزمیوں کو ارتقائی قانون کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں؟ ہم ایسا نہیں کر سکتے (جیسا ہم پہلے کہہ چکے ہیں) کیوں کہ مواد (Content) والا حصہ کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ مواد یا موضوع تاریخ کی پیداوار ہے جو ناپید یا فرسودہ ہو جاتا ہے۔ لیکن ہیئت (Form) جس میں یہ متشکل ہے مواد کو کئی اور شکل میں تبدیل کر دیتی ہے۔ جسے تاریخ اپنے سفر میں پیچھے چھوڑ دیتی ہے لیکن جس کی بنی نوع انسان کی یادداشت میں ''موجودگی'' (Presence) میں قلب ماہیت ہو چکی ہوتی ہے اور جو اسی طرح زندگی سے لبریز اور جاری و ساری (Immanent) ہے جیسے ایک درخت ایک پتھر یا ایک دریا۔

یہی فن کا غیر انسانی (Inhuman) پہلو ہے جہاں حسن کی دہشت کا جنم ہوتا ہے۔ دہشت اس لیے کہ گرچہ یہ انسان کی تخلیق ہے، وہ انسانی شبہ کے ماورا ہو جاتا ہے۔ 'حسن' اس لیے کہ وہاں وہ نہیں پاتا جو وہ ہے بلکہ وہ پاتا ہے جو وہ بھول گیا ہے۔ اسی وجدان میں ہم نے کیا کھویا، ہم کیا بھول گئے، فنی تخلیق ہم میں درد و الم کا احساس جگاتی ہے اور آگاہی اور بصیرت سے فیض یاب کرتی ہے جیسے کہ ہم طویل خواب سے جاگ گئے ہوں۔ جب حالات نقطہ انتہا پر آجاتے ہیں تو انسان معمول کی زندگی نہیں گزارتا، ایک ایسی زندگی جو جھوٹ فریب، دھوکہ سے داغدار

ہے۔ ایک ناول یا ڈرامے میں جب انسان ایسے انتہائی سنگین حالات سے دوچار ہوجاتا ہے، جو ناقابلِ برداشت ہوجائے تو وہ روزانہ کی زندگی سے فرار چاہتا ہے۔ فن ایک طرف تو لامحدود آزادی فراہم کرتا ہے، دوسری طرف فرار کے تمام دروازے بند کر دیتا ہے۔

ہمارے بہت سے پیشہ ور نقاد صاحبان کو ایسے حالات بھلے ہی مبالغہ آمیز، غیر حقیقی معلوم ہوں لیکن حقیقتاً حالات کے ایسے ہی انتہائی پرسوز بیانات کے حوالے سے ہمیں اس شے کا احساس ہوتا ہے جو ابھی تک تاریکی میں گمنام پڑی تھی لیکن پھر بھی ہماری زندگی کا حصہ تھی۔ ایسا نقطہ انتہا تک ایک مصنف اپنا خیمہ نصب کرتا ہے جہاں سے وہ کوہ پیما کی طرح سچائی کے نامعلوم اور غیر معروف خطوں کا پتہ لگاتا ہے جو ابھی مخفی تھے۔ ٹیگور کے ناول میں گورا اپنی پہچان ایسے ہی روحانی ظہور (Epiphania) کے لمحات میں پاتا ہے۔ وہ اپنے اوپر خود تھوپے ہوئے ایک کٹر ہندو یا ایک وطن پرست بنگالی (بھارت ماتا کا نجات دھندہ) کے مکھوٹے کو اتار پھینکتا ہے اور اپنی ذات میں مراجعت کر جاتا ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ٹیگور کے ذہن میں وویکانند کا کردار نمونہ (Prototype) تھا جس کی تخلیق وہ ''گورا'' میں کرنا چاہتے تھے۔ لطف کی بات تو یہ ہے کہ جو ٹیگور نے تخلیق کیا وہ اس کے مخالف تھا۔ وِویکانند دُنیا کو تیاگ کر اپنی ذات کا عرفان چاہتے تھے جب کہ گورا نے رہبانیت ترک کر کے دنیاوی زندگی اپنائی اور اپنے متعلق ایک نئی آگاہی سے متعارف ہوا۔ اس کی بزرگی (Saintliness) (اگر ہم اسی لفظ کا اطلاق گورا پر کر سکیں) اس کے ایمان اور عقیدہ کا مرہون منت نہیں ہے بلکہ شبہ پر ہے۔ جب وہ اپنی پیٹھ پر لدے ہوئے بوجھ کی غرض و غایت پر سوال اٹھاتا ہے، غیر حقیقی پہچان کا بوجھ، اس کو پھینک کر وہ آزاد ہوجاتا ہے۔ یہ آزادی اس نے دنیا کو تیاگ کر حاصل نہیں کی بلکہ حقیقت سے ایک نیا رشتہ قائم کر کے جو اس کی ذات کا ایک حصہ تھا اور جس سے وہ ابھی تک ناواقف تھا۔ اسی رویے سے ٹیگور نے فن میں سچائی کے جوہر کی نشاندہی کی ہے۔ یہ دنیا کو تبدیل نہیں کرتا اور نہ یہ ہمیں تبدیل کرنے کا دعویٰ کرتا ہے جو اس نے کیا وہ زیادہ بنیادی اور عظیم ہے۔ یہ ہمارے اور دنیا کے بیچ کے رشتے کی ماہیت کو تبدیل کر دیتا ہے اور اس عمل میں وہ ہمیں اور دنیا دونوں کو تبدیل کر دیتا ہے۔

O

(فن میں حقیقت کا تصور، ترتیب وتہذیب: شرجیل احمد خاں، سن اشاعت: 2008 ناشر: نرالی دنیا پبلی کیشنز دہلی)

حقیقت پسندی وفطرت پسندی

(حقیقتیت و فطرتیت)

1850 سے 1900 تک کا عہد زبردست نظریاتی انتشار کا عہد ہے۔ اس دورانیے میں مختلف طبیعی علوم کی خیرہ شکن تحقیقات عمل میں آئیں۔ انسان اپنی پوشیدہ قوتوں اور صلاحیتوں کو بے خوف وخطر بروئے کار لایا۔ اس نے جذبے پر عقل کو فوقیت دی اور حقیقت و مادہ کو تغیر پذیر ثابت کیا۔ اسی دوران فطرت کے تعلق سے بھی پچھلے مفروضات کو یکسر رد کر دیا گیا۔ ڈارون کا انقلابی مفروضہ کہ حیات و کائنات ایک اتفاقی عمل ہے اور انسان ایک جرثومہ (ایمبا) سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا— عقیدے کی دنیا میں ایک زبردست دھماکہ کا حکم رکھتا ہے۔ فطرت کے پرانے قوانین پر بھی یہ ایک ضربِ کاری تھی۔ ڈارون کی تحقیقات کے بعد ہی حقیقت پسندی وفطرت پسندی کے رجحان کو زبردست فروغ ملا۔

اسی دوران فرانس سے دو اہم نعرے بلند ہوئے اور دیکھتے دیکھتے سارے مغرب پر محیط ہو گئے۔ ان میں ایک اہم دھارا حقیقت پسندی (Realism) سے تعلق رکھتا ہے اور دوسرا فطرت پسندی یعنی Naturalism سے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ موجودہ عہد میں یہ رجحان باقی نہیں رہے بلکہ کسی نہ کسی شکل میں اب بھی موجود ہیں۔ ان رجحانات نے جمالیات کے قدیم نظریے کو ٹھیس پہنچانے کے علاوہ رومانوی عہد کے نقادوں اور فلسفیوں کے جمالیاتی اصولوں کو رد بھی کیا۔

حقیقت پسندی دراصل ایک فلسفیانہ اصطلاح ہے جس کے معنی 'اعیان کی حقیقت پر یقین' رکھنے کے ہیں اور جو غیرانا کے وجود کا اثبات بھی ہے۔ حقیقت پسندی فلسفۂ اسمیت Nominalism کے خلاف ردعمل ہے کیونکہ فلسفۂ اسمیت اعیان سے صرف اسماء اور تجریدات

مراد لیتا ہے۔ اسمیت کا فلسفہ یہ ہے کہ کلیات یا مجرد تصورات کا فقط نام ہی نام ہے اور یہ حقیقی وجود نہیں رکھتے۔ یہ الفاظ دیگر کلیات یا عالمگیر تصورات فقط نام ہی نام ہیں، جن کا معروضی حقیقت میں کوئی وجود نہیں، اُس نظریے کا تعلق قرونِ وسطیٰ کے اُس فلسفے سے ہے جس کی رو سے کلیوں کو جزئیات کا نام قرار دیا گیا تھا۔ جو نہ تو خود حقیقی ہیں اور ہو بھی جائیں تو ان کا ابلاغ ممکن نہیں۔ انگریزی میں اسمیت کی اصطلاح سب سے پہلے جیکوبی Jacobi نے استعمال کی تھی۔ روس میں ترگنیوف Turgenov نے اپنے ناول Father & Sons میں شوپن ہاور کی قنوطیت اور ارادے کی نفی بھی زندگی میں عدمیت کا رویہ پیدا کرتی ہے۔ جب نطشے نے اقدار کے از سرِ نو محاسبہ کا مطالبہ کیا تو اس کا منشا بھی فرسودہ اقدار کی نفی تھا، اسمیت کے برعکس حقیقت پسندی کا فلسفہ وجودِ کلیات اور حقیقتِ کلیات کا فلسفہ ہے جس کے مطابق ہر نوع کے کلی تصورات جنھیں اسمائے کلی ظاہر کرتے ہیں خارج میں موجود ہیں یا یہ کہ حاوی اشیاء کا وجود حقیقی ہے نہ کہ محض ذہنی یا خیالی گویا ایک طور پر یہ فلسفہ مادیت اور شیئیت (Thingism) کی تبلیغ بھی کرتا ہے۔

OO

انگریزی میں یہ لفظ لاطینی Res سے مشتق ہے جس کے معنی شئے یا thing کے ہیں۔ چناں چہ شئے کو حقیقت سے کبھی الگ نہیں سمجھا گیا۔ John Grier Hibben نے لکھا ہے کہ 'حقیقت سے مراد دنیا اس ذات سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی ہے جس کا اسے شعور ہے اور جس کی حیثیت مشاہدہ کرنے والے شعور سے آزاد ایک قایم بالذات کی ہے۔'

یہ رجحان فلسفۂ تصوریت (عینیت) Idealism کی بھی نفی کرتا ہے کیوں کہ تصوریت کے تحت کسی شئے کا شعور ایک ذہنی حقیقت تو ہے مگر یہ مادی چیز نہیں۔ یعنی روح، نفس، یا ذہن مادے پر مرجح ہے۔ مادّیت میں مکانی، جسمی، حسّی، واقعاتی اور میکانکی اشیا یا طاقتوں کو اہمیت دی جاتی ہے۔ تصوریت میں غیر مکانی، فوق حسی، معیاری، اقداری اور غایتی اشیا یا قوتوں پر زور دیا جاتا ہے۔ کسی شئے کے وجود کو سوچنے والے ذہن سے ہٹ کر آزاد نہیں کیا جا سکتا۔ کوئی شئے اپنے آپ میں کتنی ہی صاف 'واضح' اور حقیقی سہی مگر جب آنکھ بند کر لی جائے تو وہ شئے غائب ہو جاتی ہے۔ اسی لیے شئے کا اپنا وجود مادی نہ ہو کر ذہنی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف حقیقت پسند نظریہ شئے کی ابعادی مادیت کو تسلیم کر کے آگے بڑھتا ہے۔

انسائیکوپیڈیا آف برٹینیکا کے مطابق:

1. حقیقت پسند وہ ہے جو کہ دانستہ طور پر خوب صورت یا نوک پلک درست اشیاء سے موضوع اخذ کرنے سے انکار کرتا ہے اور خصوصاً بدنما حالتوں اور جنس اور کریہہ اشیاء کی تفصیلات بیان کرتا ہے۔
2. اور صحیح معنوں میں وہ حقیقت پسند ہے جو کہ حقائق ویسے ہی بیان کرتا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔[1]

حقیقیت کی دو قسم ہیں (1) Naive Realism (سادہ حقیقیت) (2) Critical Realism (تنقیدی حقیقیت)۔

سادہ حقیقیت ایک عام، سیدھے سادے انسان کا نظریۂ حقیقت ہے۔ وہ غیر ناقدانہ طریقے پر موجودات کی حقیقت کو مانتا اور خارج میں دکھائی دینے والی اشیاء کو حقیقی سمجھتا ہے۔ وہ نہ تو خارجی اشیا کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے اور نہ ہی کسی منظر یا شئے کے پس پشت جھانکنے کی طرف اسے رغبت ہوتی ہے۔ اشیاء بادی النظر میں جیسی دکھائی دیتی ہیں وہ بعینہ انھیں قبول کر لیتا ہے۔ جب کہ تنقیدی حقیقت پسندی مادہ اور ذہن کی ثنویت کو قائم رکھتی ہے۔ یہ نظریہ قدرے ترقی پسند ہے اور اس معروضی کائنات پر زور دیتا ہے جس کا ذہن سے الگ ایک آزاد وجود ہے اور ذہن جس کا مشاہدہ کر سکتا ہے اور نہیں بھی کر سکتا ہے۔

بقول ہتن— نظریۂ حقیقت کو دراصل اسکاٹ فلسفہ سے متعلق کہا جاسکتا ہے جس کا مؤسس تھامس ریڈ ہے اور جس کے مؤیدین میں اوسوالڈ، Beattie، ڈوگالڈ اور مک کوش اہم سمجھے جاتے ہیں۔ بقول ہتن:

> ''حقیقت کے نظریے کے تحت دنیا، دیکھنے والے کو جیسی دکھائی دیتی ہے وہ ویسی ہی ہے۔ دیکھنے والے کے بغیر بھی جو اپنے ایک وجود کی حامل ہے۔ وہ طبیعیاتی اعمال اور ردہائے عمل کے ذریعے مسلسل اپنے مظہر کو اجاگر کرتی رہتی ہے۔ حتی کہ اس وقت بھی یہ سلسلہ جاری رہتا ہے جب کہ ادراک کرنے والا ذہن اس کی طرف مائل نہیں ہوتا۔''

اس اعتبار سے حقیقت پسند اشیاء کو اپنی عام حالتوں اور اپنے تمام تضادات و ثنویت کے ساتھ دیکھتا ہے۔ خالص حقیقت پسند تخیلی فریب کاریوں اور توہماتی شعبدہ بازیوں سے گریز کرتا

ہے اور مشاہداتی تجربہ پر زور دیتا ہے۔ چوں کہ حقیقت پسند کل کو جزو سے وابستہ کر کے دیکھتا ہے۔ اس لیے جزویاتی معروض بنی حقیقت کی آگہی کے لیے شرط ہے کہ اشیاء اپنے تلازمات اور باہمی رشتوں سے صاف اور اجلی نظر آتی ہیں۔ حقیقت پسندی سائنسی معروضیت پر یقین رکھتی ہے کہ جذباتیت کی رنگ آمیزی شئے کی ماہیت میں پرفریب تبدیلی پیدا کرسکتی ہے۔ حقیقت پسند کو نہ صرف غیر شخصی بننا پڑتا ہے بلکہ بار بار اپنی ذات کو الاگ کر معروضی عینک سے مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ چونکہ وہ مشاہدے اور تجربے میں آنے والی اشیاء کو معین اور مطلق سمجھتا ہے اس لیے اشیاء اس کی نظر میں دیکھنے والے سے الگ مستقل وجود رکھتی ہیں۔ حقیقت پسند اسی لیے وحدت وجود کا قائل نہیں ہوتا کہ اس کی نظر میں کائنات نہ تو ایک منظم کل ہے اور نہ ہی وہ ایک مرکز پر منتج ہے۔ کائنات نے کئی مختلف النوع اشیاء سے ترکیب پائی ہے۔ ان کے جداگانہ اوصاف اپنی جداگانہ ماہیت سے عبارت ہیں اور وہ الگ الگ مستقل وجود اور حیثیت بھی رکھتے ہیں تاہم اشیاء جزویاتی مضمرات ہیں اور یہ اجزاء کسی واحد ذات میں تحلیلی طور پر ضم نہیں ہوتے بلکہ پانی میں قطروں کی طرح مشترک و ممتاز نظر آتے ہیں۔

OO

تناظریت کو حقیقت پسندی کا نام تو نہیں دیا جاسکتا مگر اس نظریے میں تجربہ کو جو اہمیت دی گئی ہے اس میں بھی حقیقت کو سمجھنے کا شائبہ ملتا ہے۔ سیموئل الگزنڈر نے شئے یا معروض کو زمان و مکان سے منقطع کر کے دیکھنے کی غلطی نہیں کی۔ اس نے ہر اس شئے کی حقیقت اور اس کے معنی کو محض ایک لمحے کی تاثراتی یا ایک مخصوص مکانی تناظر کی تقدیر سے وابستہ کر کے نہیں دیکھا بلکہ وہ لمحہ اور وہ مقام جس میں شئے کا مشاہدہ کیا جاتا ہے وسیع زمانی اور آفاقی سیاق و سلسلے میں محض ایک معمولی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اسی طرح رسل نے بھی اس بات کو تسلیم نہیں کیا ہے کہ ہمیں براہِ راست جو کچھ دکھائی دیتا ہے وہ مکمل شئے یا مکمل حقیقت نہیں ہوتی بلکہ وسیع زمان اور بسیط مکان کے حوالے سے وہ محض ایک جھلک اور سچائی کا محض ایک پہلو ہوتا ہے۔ اشیاء علم میں آنے کے بعد نہ تو بدل سکتی ہیں اور نہ ہی ذہن اشیا کو خلق کرتا ہے۔ علم کا رول بڑی حد تک لاتعلقی پر استوار ہے۔ اس طور پر موجود، معلوم اور محسوس اشیاء ہی علم میں آتی ہیں۔ لتا منگیشکر کی لطیف آواز یا کشمیر کی سرسبز وادیاں جس طرح ہمارے حواسی تجربے کا حصہ بنتی ہیں۔ ویسی ہی ان کی وجودی حقیقت بھی ہے۔ ہماری سماعت سے ٹکرانے والی آواز بھلی یا بری جیسی ہے ویسا ہی تاثر

ہم محسوس کرتے ہیں۔ فطرت کا کوئی پس منظر خواہ وہ خوش گوار ہو یا نا گوار اپنے آپ میں جیسا ہوگا بعینہٖ ہی ویسا ہی ہمیں اس کا علم بھی ہوگا۔ گویا مدرکہ شئے حقیقت میں جیسی ہے وہ ویسی ہی آزاد وجود رکھتی ہے۔ کوئی بھی چیز اپنے وجود کے اثبات کے لیے علم کی محتاج نہیں۔

ادب میں حقیقت پسندی:

جب انسان نے یہ تسلیم کرلیا کہ فطرت آزاد ہے اور انسان اس کی قدرت پر بالادستی حاصل کرنے میں نااہل محض ہے۔ انسان نہ تو فطرت کو قابو میں کرسکتا ہے اور نہ اپنے موافق بنا سکتا ہے۔ گویا فطرت اور انسان کی آگہی نے حقیقت پسندی کو فروغ دیا۔ اپنی تمام مختلف قسم کی فلسفیانہ موشگافیوں اور عینی تصورات کے باوصف حقیقت پسندی کا رجحان کسی نہ کسی طور پر فلسفہ اور ادب میں کارفرما رہا ہے۔ خود ڈیکارٹ کا یہ خیال کہ "چونکہ میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں، حقیقت پسندی کی طرف ایک قدم ہے۔ چوں کہ کائنات ضدوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جو کسی ایک نظم کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ کائنات کے اس موضوعی اختلاف کو کثرت میں وحدت یا وحدت میں کثرت کا بھی نام دیا جاسکتا ہے مگر یہ بات اپنی جگہ ہے کہ ایک اندرونی ترتیب ونظم کے باوجود بادیٔ النظر میں کائنات کی بیشتر وارداتوں میں محض اتفاق کے عنصر کا غلبہ نظر آتا ہے اور ان مظاہرات کے پسِ پشت کوئی منطقی اصول کارفرما دکھائی نہیں دیتا۔ باوجود اس کے جب ہم نے یہ مان لیا کہ خارجی اشیاء کے عکس سے ذہن میں تصورات متشکل ہوتے ہیں تو اس کا مطلب یہی ہے کہ ہم خارجی شئے کو مخصوص ابعاد اور مادہ کی طور پر قبول کرتے ہیں۔ حقیقت اپنی ماہیت میں ثنویت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ بیک وقت مادی یا طبیعی بھی ہوتی ہے اور روحانی بھی۔ شعور اور مادہ دونوں ایک دوسرے سے متخالف حقیقتوں کے حامل ہیں۔ ارسطو نے اسے ہیئت اور مادہ کا نام دیا تھا ہمارے یہاں سانکھیہ نظام میں پروشا Parusha اور پراکرتی بھی اسی حقیقت سے مخصوص ہیں۔

ادب پر جب اس نظریے کا اطلاق کیا گیا تو حقیقت کی بے میل ترجمانی سب سے بڑا مقصد ٹھہری۔ لیون، حقیقت کیا ہے؟ کے ضمن میں لکھتا ہے:

> "ادب میں حقیقت پسندی اس رویے کو کہتے ہیں جس کا مقصد جہاں تک ممکن ہوسکے ایمانداری کے ساتھ زندگی کی تصویرکشی اور فطرت کے تمام پہلوؤں کی

از سرِ نو تخلیق کرنا ہے۔ یہ رویہ حسن کے تحفظ کی خاطر حقیقت کو مثالی بنانے اور اظہار کو محض اسلوب، کی حد تک مخصوص کرنے کی روش نیز ماورائی اور فوق الفطری موضوع و مواد کے برتاؤ کو رد کرتا ہے۔2

یہاں بھی یہ بات واضح ہے کہ حقیقت پسند حسن کے مثالی اور عینی تصور پر مادی حقائق کو ترجیح دیتا ہے۔ گویا اس رویے کے تحت مطابق الاصل تصویر کشی اور غیر جذباتی نقل پر اصرار کی خاص اہمیت ہے۔ حقیقت پسندوں کا نظریہ بنیادی طور پر مادیت پسندی کے تابع ہے۔ اس لیے حقیقت پسند ادیب اپنی تخلیق کو جذباتی دھندلکوں سے الگ تھلک رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جیورج لوکاچ لکھتا ہے کہ ''ادیب پر لازم آتا ہے کہ وہ ہر موافقت اور خوف کو بالائے طاق رکھ کے اپنے اردگرد کی جانی ہوئی حقیقتوں کو نہایت دیانت داری کے ساتھ پیش کرے۔''3

OO

شلیگل نے Tieck کے یہاں مواد، حقیقت پسندی اور فلسفہ کے فقدان پر کڑی تنقید بھی کی۔ 1798 میں شیلر نے گوئٹے کو اپنے خط میں اس بات پر زور دیا کہ حقیقت پسندی کسی کو شاعر نہیں بنا سکتی۔ ایسے مختلف بیانات شلیگل اور شیلنگ کی کئی تحریروں میں بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ دونوں ہی خارجی حقیقت کو ترجیح دیتے ہیں۔ گستاؤ کوربے (77-1819) اپنے آپ کو realist کہا کرتا تھا۔ اس نے اپنے فن میں دیومالائی کرداروں، عاشقوں اور رسمی موضوعات کے بجائے زندگی کو اس کی غلاظتوں اور پوری سچائیوں کے ساتھ پیش کیا۔ اس نے اعلیٰ اور اشرافیہ طبقہ کی خوشنودی کے لیے اپنے فن کو مہرا نہیں بنایا بلکہ اپنے فن میں معمولی، کچلے ہوئے اور غلیظ افراد پیش کیے۔

گسٹیو پلانچ Gustave Planche نے تقریباً 1833 میں 'بیان کی واقعیت' کے معنوں میں اس اصطلاح کا استعمال کیا۔ وہ جیورج کریب کی حقیقت پسندی کو ترجیح دیتا ہے۔ 1834 میں Hippolyte Fortoul نے ایک ناول پر یہ الزام عائد کیا کہ وہ ایم ہیوگو کے انداز میں لکھی گئی ہے۔ جس میں حقیقت پسندی کو مبالغہ اور مغالطہ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس زمانے میں حقیقت پسندی سے ''جزئیاتی واقعیت' مراد لی جاتی تھی۔

OO

1846 میں Hippolyte Castille نے بالزاک کو ''حقیقت پسند اسکول'' سے متعلق

بتایا۔ اسی سال Houssaye کی فلیش اور ڈچ مصوری کی تاریخ کتاب سامنے آئی جس میں گستیو کورؔبے کی تصویروں کو حقیقت پر مبنی بتایا گیا تھا۔ یہ تصویریں وہی تھیں جن میں دہقانوں اور نچلے طبقہ کی سادہ زندگی کو فنی آب و رنگ کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ چیمپ فلیوری Champ Fleury نے اپنی کتاب La Realism'e (1857) میں کوربے کے آرٹ پر دفاعی مضامین لکھے۔ اس نے کوربے پر لگائے ہوئے اس جھوٹے الزام کی تردید کی کہ اس کے موضوعات حقیقت سے زیادہ مکروہ ہیں۔ چیمپ فلیوری دیہاتی ناول کا حامی تھا۔ وہ حقیقی واقعیت پر زور دیتا تھا اور نچلے طبقہ کے تئیں اسے ہمدردی تھی وہ کہتا تھا کہ:

''جہاں تک ممکن ہو سکے مصنف کا تعاقب اس کی کتاب کے ذریعہ کرو۔''

لیکن چیمپ فلیوری حقیقت پسندی کے نعرہ سے خوش نہیں تھا۔ اس نے پوری ایک کتاب اسی عنوان کے تحت لکھی اور اس کے مقدمے میں اس اصطلاح کو ناپسند گردانا۔ وہ ان تمام نظریات کو حقارت سے دیکھتا تھا جن کا خاتمہ ism پر ہوتا ہے یا جو اس لاحقہ سے بنائی جاتی تھیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ فرانسیسی نحو میں ism کے لاحقہ سے کوئی تراکیب وضع نہیں کی جاتی۔

OO

حقیقت پسند اسکول سے بالزاک (1799-1851) کا گہرا تعلق تھا۔ وہ اپنے آپ کو عصری سوسائٹی کا تاریخ داں بھی کہا کرتا تھا۔ بالزاک فن کار کے سماجی کردار پر زور دیتے ہوئے اپنی کتاب Des Artistes میں لکھتا ہے کہ فن کار تمام صدیوں کا حکم راں ہوتا ہے اور اس میں اتنی صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اشیاء کی صورت بدل دے۔ وہ ان نقادوں کو گم راہ خیال کرتا ہے جو صرف عیب جوئی سے کام لیتے ہیں۔ وہ تنقید کو ایسی سائنس قرار دیتا ہے جو کہ ادبی کارناموں کی مکمل تفہیم کرتی ہے اور اپنے عہد کے رجحانات کے تئیں ایک واضح نقطۂ نظر، ایک ضابطۂ اخلاق اور چند اصولوں کے ساتھ مشروط ہوتی ہے۔

OO

جب ناول 'میڈم بوواری' شائع ہوئی تو معاصرین کو فلابیئر کے نظریات سے صدمہ پہنچا۔ آرمنڈ پونٹ مارٹن Armand Pontmartin (جو کہ روایتی قسم کا نقاد تھا) نے یہ اعتراض کیا کہ مصنف اپنے کارنامہ کو غیر شخصی بنانے میں کامیاب ضرور رہا ہے۔ لیکن اس ناول کو پڑھنے کے

بعد قاری اپنی سمت کا تعین نہیں کر پاتا۔ بالزاک، ڈکنس اور ٹھیکرے وغیرہ اپنے پڑھنے والوں کو اخلاقی شکوک میں مبتلا نہیں کرتے تھے۔ یہاں تک کہ Duranty ڈیورنتی جو کہ La Realism (1856) کا مدیر تھا۔ بذات خود چیمپ فلیوری کے خیالات سے متفق تھا۔ ڈیورنتی نے بھی میڈم بوواری کو خوش آمدید نہیں کہا۔ اسے یہ ناول بہت سرد اور زندگی سے عاری محسوس ہوا۔ وہ ناول کے بجائے اس تصنیف کو ایک ریاضیاتی تجربہ خیال کرتا ہے۔ سینٹ بیوو نے فلابیئر کے قلم کو جراح کے نشتر سے تعبیر کیا۔ اس وقت تک فلابیئر کے نظریات سے کوئی واقف نہیں تھا۔ جب اس کے خطوط کا مجموعہ Letters to George Sand کے نام سے 1884 میں موپساں کے مقدمہ کے ساتھ شائع ہوا تو فلابیئر کو سمجھنے میں آسانی ہوئی۔ فلابیئر نے ان خطوط میں اپنے تخلیقی عمل، معاصرین کی ہنگامی تنقیدوں، ناول نگاری کے فن اور مختلف فنون کے بارے میں اپنے خیالات کا قدرے تفصیل اور قطعیت کے ساتھ اظہار کیا۔

فلابیر کے یہاں اگرچہ رومانوی پُٹ بھی نظر آتا ہے۔ مگر اصلاً اس کے فن کی اساس معروضیت اور غیر شخصیت پر استوار ہے۔ دراصل غیر شخصیت ایک تکنیکی ترکیب ہے۔ جس کے تحت مصنف اپنے ناول سے غائب ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے حرکت وعمل پر کوئی بیان دیتا ہے نہ ان پر کوئی فلسفہ عائد کرتا ہے اور نہ ہی اخلاقیاتی تبلیغ سے کام لیتا ہے۔ ہیوگو نے 'کرومویل' کے مقدمہ میں فلابیر کو ایسے خدا سے تعبیر کیا جو ہر جگہ موجود ہے مگر کہیں نظر نہیں آتا۔ فلابیر خود بھی کہتا تھا کہ جس طرح خدا فطرت میں شامل ہے مگر نمایاں نہیں اس طرح فن کار چوں کہ اپنی فطرت کا خالق ہے اس لیے اسے بھی اپنے فن میں کہیں ظاہر نہیں ہونا چاہیے۔ جس طرح خدا اپنے نظریات کا کبھی اظہار نہیں کرتا اس طرح فن کار کو یہ حق کسی صورت میں نہیں پہنچتا کہ وہ اپنے عقائد کو اپنے فن پر مسلط کرے۔ دراصل اس زمانے میں سائنسیت، معروضیت، جمالیاتیت اور فن برائے تحفظِ فن کے رجحانات نمایاں طور پر غالب تھے اور فلابیئر انہی رجحانات کے بین بین جھولتا رہا۔ غالباً اسی گومگو کی کیفیت کے مدنظر رینے ویلک، فلابیئر کے بارے میں لکھتا ہے کہ:

> "فلابیئر کے نظریے اور عمل میں حقیقت اور جمالیاتیت ایک واحدے میں ڈھلنے میں ناکام رہے۔" 4

OO

موپساں (1850-1893) نے فلا بیئر کو سب سے پہلا غیر شخصی ناول نگار قرار دیا جو ادب میں ایک بڑے انقلاب کا محرک بنا۔ موپساں بھی صرف فوٹو گرافی کو فن نہیں مانتا اور نہ ہی اسے حقیقت نگاری کا نام دیتا تھا۔ اس کی نظر میں حقیقت نگار خواب پرست ہوتا ہے۔ بڑے فن کار کی ایک شناخت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے مخصوص التباسات (واہمی پیکروں) کو انسانیت پر عائد کرتا ہے۔

OO

حقیقت پسندی کے علاوہ فطرتیت یا فطرت پسندی نے بھی انیسویں صدی کے نصف آخر میں کافی عروج پایا۔ دراصل چارلس ڈارون کی انقلابی تحقیقات کے بعد اس تحریک میں برگ و بار نمو پاتے ہیں۔ نظریۂ ارتقا اور اندھی فطرت کا مفروضہ انسان کو کم ترین اور کم زور ترین شئے میں بدل دیتا ہے۔ وہ رومانوی نظریہ جس کے تحت انسان ایک بلند کوش رتبہ کا حامل سمجھا جاتا تھا۔ اس نئے سیاق وسباق میں تہس نہس ہوگیا۔ ڈاروان نے یہ نظریہ قائم کیا کہ انسانیت دراصل ماحول اور وراثت کی پیداوار ہے اور انسانی جرثومہ اندھی فطرت کے آغوش میں محض ایک اتفاقی پیدائش کے سوا کچھ نہیں۔

حقیقت پسندی اور فطرت پسندی میں فرق یہ ہے کہ حقیقت پسندی جذباتی ہیجان، عینیت اور رومانویت کی نفی کرتی ہے جب کہ فطرت پسندی ان کی نفی ہی نہیں کرتی بلکہ ایک ایسا تصور حیات بھی قائم کرتی ہے جو خالص مادی اور مشینی تصور پر مبنی ہے۔

حیات و کائنات کے بارے میں فلسفیانہ، مذہبی، نیم مذہبی، توہماتی اور مافوق الفطرت تصورات وکلیات میں بے حد اختلاف پایا جاتا ہے۔ کائنات کے بارے میں مذہبی اور نیم فلسفیانہ طرز کا یہ نظریہ بھی معروف ہے جسے وحدت الوجودی کا نام دیا گیا ہے اور جس کو ہمہ اوست سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ وحدت الوجودی کے تحت دنیا اور فطرت کے تمام مظاہرات میں خدا کی جلوہ آرائی ہے۔ گویا ایک عظیم روح فطرت اور کائنات کو ایک ہی رشتے میں منسلک کیے ہوئے ہے۔ اس کے برعکس حقیقت پسندی، فطرت پسندی اور مادیت پسندی کے تحت فطرت خود آشکار ہے اور اس کا عمل بھی خود اختیاری کا حامل ہوتا ہے۔ گویا انسانی فطرت اور کائنات کے بارے میں مافوق الفطرت پسندوں کا نقطۂ نظر، خالص فطرت پسندوں ور مادیت پسندوں سے بالکل متضاد ہے۔ فطرت پسند ایسے کسی نظریہ کو تسلیم نہیں کرتے کہ کائنات کے پس پشت کوئی

دوسری فوق الفطری علت یا کسی ماورائی ہستی کا ارادہ بھی کارفرما ہے۔ کائنات ازخود وجود میں آئی ہے۔ ہر قسم کی زندگی خواہ وہ فطری ہو یا روحانی، فطرت کی خلق کردہ ہے۔ فطرت پسند ایسے تمام مفروضات اور توہمات کو سختی سے رد کرتے ہیں جنھیں فوق الفطرت بنیاد پر خلق کیا گیا ہو۔ تمام کائنات موجود بالذات، واجب الوجود، خود آشکار بھی ہے اور خود زا و متحرک بالذات بھی۔ فطرت پسند کائنات کو غیر معین اور بے مقصد گردانتے ہیں جس کی اخلاقیات کو صرف فطرت پسند تصورات کے تحت ہی تشکیل دیا جاسکتا ہے کیوں کہ فطرت سے پرے کوئی حقیقت نام کی چیز نہیں ہے۔

کولنگ وُوڈ تصورِ فطرت پر بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"دنیائے فطرت کے بارے میں یہ تصور کہ فطرت ازخود وجود میں آئی ہے اور محکم بالذات ہے فطرت کو ایک مشین قرار دینے والے نظریہ کی توثیق کرتا ہے۔ اس نظریہ نے فطرت کے مادی نظریہ کو کافی ہوا دی ہے۔" 5

ادب میں فطرت پسندی:

جب فطرت پسندی نے فن پر اپنے اثرات ڈالے تو شعرا اور ناول نگاروں نے طبعی ماحول اور اس کے اثرات کے مشاہدہ پر زبردست زور دیا۔ فن کار کو فطرت کے تئیں کوئی عینی یا ذہنی نظریہ قائم نہیں کرنا چاہیے اور نہ ہی فطرت کے پس پشت کسی حقیقت کی تلاش اس کا مقصد ہونا چاہیے۔ فن کار کو صرف اس بات کی تفسیر و ترجمانی کرنا چاہیے کہ اس کے اردگرد کا ماحول کیسا ہے۔ اس طرح فطرت پسندوں کے یہاں حقیقت پسندوں کے برخلاف سطحی مصوری نے فروغ پایا۔ انھوں نے حقیقت کی حرکی اور نامیاتی قدر سے صرفِ نظر کر کے ایک ایسے لمحے کو گرفتار کرنے کی سعی کی جو گذشت اور آئندہ سے منقطع ہے اور جس کا بیان حال کی ایک محدود زمانی کیفیت سے ورا نہیں۔ فطرت پسند مستقبل کے امکانات یا اندیشوں اور خطرات سے بھی نسبت نہیں رکھتا is اس کے مشاہدے کی اساس ہے جب کہ to be, may be یا should be کو وہ اپنے شعار سے خارج از مسلک خیال کرتا ہے۔ اسی لیے نیچرلزم میں میکانکی یکسانیت اور جزوی تفصیلات کے فروغ نے حقیقت کے اس انفعالی اور جامد تصور کو پنپنے کا موقعہ فراہم کیا جس میں عفونت اور کراہیت تو تھی مگر فنکارانہ عظمت کا نام و نشان نہ تھا۔

OO

زولا نے فطرت پسندی کے نقطۂ نظر کو سب سے پہلے اپنے فن میں رواج دیا۔ اس نے ناول کو تجربہ گاہ کی چیز بنا کر اسے منطق کے درجہ تک پہنچا دیا۔ وہ اپنے کرداروں کو ایک مخصوص ماحول اور وراثت کے آئینے میں اپنے آزادانہ عمل کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ دراصل فطرت پسند حقیقت کا گہری نظر سے مشاہدہ کرتا اور اپنے تاثرات کو ہم دردانہ طور پر پیش کر دیتا ہے۔ وہ فطرت کو نہ تو idealise کرتا ہے اور نہ ہی کرداروں کو اپنے ماحول کے تحفظات سے الگ ہٹ کر تشکیل دیتا ہے۔ حقیقت پسندی سے یہ اس لیے مختلف ہے کہ فطرت پسندی کا فلسفہ 'مادی مطلقیت' پر مبنی ہے۔ چنانچہ فطرت پسند ذہن حقیقت کے محض ایک جزو کی فوٹوگرافک پیش کش اور مشابہ بہ اصل تصویر کشی پر اس معنی میں اصرار کرتا ہے کہ زندگی کا ہر مظہر سماج کے دیگر مظاہرات سے منقطع ہے۔ اشیاء کی اصل سے مشابہت اور تفہیم بھی اسی وقت ممکن ہے جب کہ جزئیات نگاری سے کام لیا جائے۔ یہ نظریہ جہاں ایک طرف مطلقیت کا مظہر ہے وہیں انسان کی اخلاقی قدروں اور اعمال کو بھی معروضی نظر سے دیکھتا ہے کہ سوائے فطرت کے اور کوئی چیز حقیقی نہیں۔

OO

فرانس میں اس تحریک کے گہرے اثرات مترتب ہوئے۔ پارناسی شعرا تاریخی حادثات اور فطرت کے پس منظر کا معروضی اور قطعی مطالعہ کرتے تھے۔ ان کا فن جذبات سے عاری تکملیت کا مظہر تھا۔ انگریزی میں ٹینی سن پر ڈارون کے مسئلہ ارتقا کا گہرا اثر پڑا۔ ابسن اور کہیں کہیں فلا بیئر کی تخلیقات میں فرد کا مطالعہ اس کے ماحولی اور عصری متعلقات کے سیاق و سباق میں کیا گیا ہے مگر صحیح معنوں میں زولا کے یہاں فطرتیت کا مکمل امیج تشکیل پاتا ہے۔ اس نے پنی مشہور تصنیف The Experimental Novel میں فطرت پسند اسکول کے بنیادی شعائر پر مفصل روشنی ڈالی ہے۔ ٹرنل، زولا کے یہاں فطرت اور جبر و قدر کو فطرتیت کے فلسفہ سے مطابق پاتا ہے۔ خود زولا ناول کو "انسان اور فطرت کی تحقیق" کا نام دیا کرتا تھا۔ انسان اپنے ماحول کے جبر کا مارا ہوا ہے۔ اس کے اپنے اختیار میں کچھ بھی نہیں ہے۔ وہ وراثتی قوانین کا پابند اور ماتحت ہے۔ فطرت نگار اسی تناظر میں کردار و ماحول اور اعمال و نتائج کا استنباط کرتا ہے۔ اگرچہ یہ اصطلاح مونٹین اور چند روسی مفکرین اور فرانسیسی مصنفین کے یہاں بھی ملتی ہے۔ خود ٹین اور

بعد ازاں شلر نے اسے ادبی اصطلاح کی طور پر ایک مقدمہ میں استعمال کیا۔ ترگنیف اور بلنسکی نے روس میں فطرتیت maturalism کی اصطلاحات کو رواج دیا۔ بلنسکی نے اس اصطلاح کو بیان و بدیع کے مترادف اور زولا نے حقیقت پسندی، رومانویت اور تخیل پرستوں کے خلاف حربے کے طور پر اس کا استعمال کیا۔ زولا صرف زندگی، مجادلت اور جوش کا لحاظ رکھتا تھا۔ حسن اور تکمیل سے اسے کوئی نسبت نہیں تھی۔ اس نے گوئٹے کو میوزیم کی چیز بتایا اور شیکسپیئر کے طمطراق کو حقارت کے ساتھ رد کر دیا۔ وہ اسٹینڈہال، بالزاک اور ٹین سے کئی مقامات پر اتفاق بھی کرتا ہے اور اختلاف بھی۔

بہر حال یہ تحریک نوانسانیت پسندوں اور مارکسیت کے غلبہ کے تحت دب کر رہ گئی۔ اس کے مبلغ زیادہ تر خود بھی تخلیق کار تھے جہاں بعض مارکسی مبلغین نے اسے حقیقت پسندی ہی کی ایک شکل سمجھا وہیں لوکاچ جیسے مارکسی نقاد فطرتیت کو رد بھی کرتے ہیں۔

حواشی

1. Encyclopaedia of Britannica, London, (vol,19, p 10)
2. H. Levin, "Comparative Literature" London, 1951, p 284
3. George Lucas, " Study in European Realism" London, 1956, p 137
4. Renne Wellek, "A History of Modern Criticism" vol iv, London, p 12
5. R. G Collingwood, "Idea of Nature" London, 1939, p 87

عتیق اللہ

اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک: ایک جائزہ

ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز 1936 سے ہوتا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں یہ سب سے بڑی منظم اور ہمہ گیر تحریک تھی۔ کئی اعتبار سے ہندوستانی فضا اس نئی تحریک کے لیے پوری طرح سازگار تھی۔ بقول رشید احمد صدیقی:

> ''ترقی پسند تحریک سے بہت پہلے اردو ادب کے مزاج میں سیاسی وسماجی شعور کا داخلہ شروع ہوگیا تھا۔ حالی، آزاد اور اقبال کے ذہنوں میں ان تحریکات کی گونج ملتی ہے۔ ہندوستان میں صنعتی انقلاب کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ نئے موضوعاتِ سخن جنم لے چکے تھے۔ چناں چہ میرا خیال ہے کہ اگر انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد 1935 میں نہ بھی پڑتی جب بھی اردو شاعری موجودہ موضوعاتِ سخن سے دوچار ہوتی۔'' 1

اس دور میں جب کہ ملک میں سیاسی وسماجی سوجھ پیدا ہو چکی تھی۔ عوام نے بھی اپنی قوت اور اپنی قدر و قیمت کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا۔ پوری قوم آزادی کی چومکھی لڑائی میں مصروف تھی۔ غریبی، بھوک، افلاس، بے روزگاری، قحط سالی اور غلامی ایسی لعنتیں ملک میں دہشت، مایوسی اور غیر یقینی کی کیفیات کو راہ دے رہی تھیں۔ سیاسی وسماجی شعور پختہ ہو رہا تھا۔ کچھ نئی بیماریاں بھی پروان چڑھ رہی تھیں۔ فرقہ وارانہ کشیدگی، لسانی چشمک اور علاقائی تنازعے ہماری جدوجہد آزادی کی راہ میں زبردست رکاوٹ بن رہے تھے۔ ترقی پسند تحریک نے ایسے حالات میں ایک مثبت قدم اٹھایا:

> ''ملک کے ہر ایک حصہ میں ترقی پسند ادب کی تحریک ایک ناگزیر راستہ کی طرح نمودار ہو رہی تھی۔ ہماری تہذیب کا ماضی اور حال اس نئے ارتقا کا متقاضی تھا۔ ہم باہر سے کوئی اجنبی دانہ لاکر اپنے کھیتوں میں نہیں بو رہے تھے۔'' 2

ہندوستان ہی میں سیاسی وسماجی سطح پر حالات میں تبدیلی پیدا نہیں ہو رہی تھی بلکہ بین الاقوامی سطح پر ایک نئے شعور نے جنم لیا تھا۔ ہر طرف بیداری کی لہر دوڑ چکی تھی۔ جمہوریت اور آزادی کے لیے اس سے پہلے فضا کبھی اتنی ہموار نہ تھی۔ تاہم دنیا بھر میں ایک عجیب افراتفری کا سا عالم تھا۔ دوسری جنگِ عظیم دہانے پر ہی کھڑی تھی۔ اٹلی میں فسطائیت رواج پا رہی تھی۔ جو انسانیت کے زوال کا پیغام لے کر آتی ہے۔ جرمن ان سرکش چنگیزوں کا سرچشمہ بن جاتا ہے۔ گویا یہ جنگ عالمگیر سطح پر فسطائیت اور اشتراکیت کے مابین جنگ تھی۔ ہندوستان میں بھی کچھ کم افراتفری نہ تھی۔ گاندھی جی کی عدم تشدد پالیسی کے برخلاف ایک ایسا محاذ تیار ہو جاتا ہے جو انگریزوں کو جوتے کا جوتے سے جواب دینے کے درپے تھا۔ تشدد، پیکار اور لہو رنگ بغاوت کے لیے پوری ایک نسل ذہنی طور پر تیار تھی۔ معاشی ابتری بے روزگاری، عصبیت اور عدم تحفظ کے احساس کے تحت نوجوانوں میں غم وغصہ اور احتجاج 'تنگ آمد بہ جنگ آمد' کے مصداق نت نئی صورتیں اختیار کرتا جا رہا تھا۔ ایسے عجیب وغریب حالات ادب وشعر کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ اقبال کی چند نظمیں ظفر علی خاں کی احتجاجی نظمیں 'انگارے' کی اشاعت، قاضی نذرالاسلام کی آتش نوائی، اختر حسین رائے پوری کا مضمون 'ادب اور زندگی' اور جوش کی انقلابی نظمیں وغیرہ 1935 سے پہلے کی عام ذہنی تبدیلی کی سمت اشارہ کرتی ہیں۔ اگر ترقی پسند تحریک منظرِ عام پر نہ آتی تب بھی ادب میں ایسی تبدیلیاں ناگزیر تھیں۔ قومیت کے جدید تصور اور قومی آزادی کی تحریک نے اس نئی ذہانت کو تشکیل دیا تھا جس نے بعد ازاں ترقی پسندانہ نقطہ نظر کو فکری سطح پر قبول کر لیا۔

OO

ایک اعتبار سے ترقی پسند تحریک کو حالی کی اس تحریک کی توسیع بھی کہہ سکتے ہیں۔ جو مقصدیت، افادیت، اخلاقیات اور اجتماعیت کی بنیادوں پر کھڑی ہوئی تھی۔ حالی نے پہلی دفعہ ازمنۂ وسطیٰ ایسے محض وصرف جذباتی طریقوں کے برخلاف اپنے عہد کے تقاضوں کو عقلی سطح پر محسوس کیا تھا۔ انھوں نے ادب اور مقصدیت، ادب اور افادیت اور شاعری کے اجتماعی کردار پر مدلل بحث کی۔ ترقی پسندوں کے یہاں بھی یہ سکے رائج الوقت رہے ہیں۔ مگر فرق اتنا ہے کہ حالی کے سامنے مارکسزم ایسا کوئی مثالی لائحہ عمل نہیں تھا اور پھر حالی کا عہد تھوڑی بہت خود شعوریت کا حامل ہونے کے باوجود کٹر روایت پرستی اور کٹھ ملائیت کا دور تھا۔ ترقی پسند تحریک اس وقت نمودار ہوتی ہے جب نئے ذہن کو نئی اقدار کی قبولیت کے لیے نئی تعلیم اور بین الاقوامی سطح پر

قربتیں مہمیز کا کام کرتی ہیں۔ ایک بڑا طبقہ جذباتی حدود سے نکل کر معقولیت پسندی کو ترجیح دینے لگتا ہے۔ گویا حالی کی اصلاحی تحریک (مجموعی طور پر علی گڑھ تحریک) میں بعض ترقی پسند عناصر کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ حالی کی افادیت میں نیک نیتی کو بڑا دخل تھا۔ جب کہ ترقی پسندوں کے افادی نقطۂ نظر پر سیاست مستولی تھی۔ جو آگے چل کر ادعائیت اور مطلقیت کو پروان چڑھاتی ہے۔ اس ادعائیت کی عبرت ناک مثال بھیمڑی کانفرنس کے منشور میں واضح طور پر سامنے آتی ہے جس میں ترقی پسندیت کا ملمع جھڑ جاتا ہے اور اس کی اصلیت کئی ادیبوں کے ہوش ٹھکانے لگادیتی ہے۔

یہ تحریک اگرچہ سماجی فلاح اور اجتماعی آزادی کے خواب اپنے ساتھ لے کر آئی تھی مگر اقتصادی عدم توازن کو ایک سطح پر لانے کی اسے سب سے زیادہ فکر تھی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ سیاست ادب پر غالب آگئی۔ مارکس اور لینن نے ماضی کے ادب العالیہ کی اہمیت سے کبھی انکار نہیں کیا تھا بلکہ مارکس یونان کے عظیم شاہ کاروں کی عظمت کا قائل تھا۔ اسے ان شہ پاروں سے ملنے والی غیرارادی مسرت کا بھی احساس تھا۔ لینن نے کئی مقامات پر فنی جمالیات کی اہمیت بھی جتلانے کی کوشش کی مگر جماعتی ادب کی نعرہ بازی اس کے ذہن پر اس قدر حاوی تھی کہ پرولتاری نصب العین کے منافی ادب اس کے لیے ہرگز قابلِ قبول نہیں تھا۔ اگرچہ وہ ادب کی تخلیق کے لیے ذہنی آزادی کی اہمیت بھی تسلیم کرتا ہے پھر بھی جماعتی نصب العین اور عوامی مقاصد کی بنیادوں پر ہی اس کے یہاں ذہنی آزادی کا مشروط تصور استوار ہے۔ لینن نے فن کار کے تئیں احتساب سے کام لیا بلکہ سوشلسٹ سماج کے لیے فن اور ادب کی آزادی کو مضرت رساں بھی قرار دیا۔ ہندوستان میں لینن کے اس تادیبی نظریہ کی تقریباً ہر ترقی پسند ناقد نے مختلف طریقے سے دفاعی تاویلات سے کام لیا اور حقیقت سے بلاتامل چشم پوشی اختیار کی گئی۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ''اس میں کوئی شک نہیں کہ اکتوبر کے انقلاب سے بہت پہلے لینن آرٹ اور ادب کی آزادی کا مضحکہ اڑاتا تھا مگر اس سے اس کا مقصد طبقاتی کش مکش سے آرٹ کی آزادی کا وہ نام نہاد دعویٰ تھا جس کی آڑ میں حکمراں طبقے پر پرولتاری ادب اور تنقید میں براہِ راست مداخلت کرتے تھے۔ لینن نے دراصل آرٹ کی آزادی کی نہیں بلکہ آرٹ کی آزادی میں خلل اندازی اور اس کے گم راہ کرنے کی کوششوں کی مخالفت کی تھی۔'' 3

عزیز احمد بذاتِ خود تخلیقی آزادی کی اہمیت کے قائل ہیں مگر رجعت پسندی و ترقی پسندی

وغیرہ ایسی خالص سیاسی اصطلاحات کے آگے ان کا کوئی بس نہیں چلتا۔ ایک طرف وہ فن و ادب کے لیے آزادی کو ناگزیر قرار دیتے ہیں مگر آگے چل کر مشروط آزادی کا نظریہ پیش کر کے اسے اشتراکی اصول کے مطابق گردانتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''آزادیِ رائے کی اجازت نہ دی جائے تو ارتقا بالضد کا قانون جو اشتراکی اصول میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے عمل میں نہیں آسکتا۔ لیکن آزادیِ رائے اس وقت صحیح آزادی بن سکتی ہے۔ جب وہ کسی اور کی آزادی میں سدراہ نہ ہو اس طرح نہ صرف سیاسی بلکہ ذہنی خود ارادیت کا جواز ثابت ہوتا ہے اور ذہنی خود ارادیت، انفرادیت کا دوسرا نام ہے۔'' [4]

گویا اجتماعیت کے مقابلے میں ہر آزاد ذہنی عمل اور فن کار کا شخصی تجربہ ترقی پسندی کے منافی کہلائے گا۔ عزیز احمد اگر اردو شاعری کے نمایاں ترین متقدمین و موخرین ہی پر ایک ہمدردانہ نظر ڈالتے تو انھیں یقیناً اپنے ان یک طرفہ خیالات میں ترمیم کرنی پڑتی۔ میر یا غالب کا فن جہاں داخلی تجربات کا مظہر ہے وہیں انسانیت کی اعلیٰ اقدار کی توثیق بھی کرتا ہے۔ ان کا طرزِ احساس اور پیش کش کا طریقہ منفرد ترین ہونے کے باوجود عمومیت سے یکسر عاری نہیں تھا۔ اگر پوری قوم یا ملک کسی شاعر کو اپنے سینہ میں جگہ دیتا ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ محض بھیڑ کی نمائندگی کرتا ہے اور اجتماعی سطح پر اپنی ذات کی خودکشی کو ترجیح دیتا ہے۔ بلکہ انسانی سائیکی میں اجتماعی تجربات بھی مشترک ہیں۔ شاعر کی شخصیت ہمہ تن احساس ہوتی ہے وہ تجربات کے ڈھیر میں سے چند کا انتخاب کرتا ہے اور انھیں تجمید و تشدید کے ساتھ اپنے مخصوص لہجے میں پیش کر دیتا ہے۔ صحیح تو یہ ہے کہ عزیز احمد اور دیگر ترقی پسند نقادوں نے تخلیقی عمل کی نفسیات اور فنی کردار کی اہمیت ہی کو نظر انداز کر دیا۔ دراصل مشروط آزادی کا تصور محض سیاست کی دین ہے۔ اس کا ادب اور ادب کی تنقید سے کوئی سیدھا تعلق نہیں۔

ترقی پسند شعرا میں سے بعض نے لینن اور اسٹالن اور کاڈویل کے ارشادات کو عقیدے کی طور پر قبول کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اشتراکی و اشتمالی تصورات نے ادب میں یک رنگی پیدا کر دی۔ نظریہ اور پارٹی کے اصولوں کو عملی جامہ پہنانا ادیب کا نصب العین بن گیا۔ ادب پروپیگنڈہ کا آلۂ کار بن گیا۔ ادیب نے اپنی اندرونی آواز پر تادیب سے کام لیا جس کا نتیجہ صحافتی اور ہنگامی موضوعات کی شکل میں سامنے آیا۔ لینن نے کہا تھا:

''پارٹی ادب کا اصول صرف اس حقیقت پر مشتمل نہیں کہ ادب کو انفرادی گروپوں کے فائدے کا وسیلہ ہونا چاہیے بلکہ اس میں یہ حقیقت بھی شامل ہے کہ ادب کو سرے سے ایک انفرادی مسئلہ ہونا ہی نہیں چاہیے۔ غیر پارٹی ادیب 'مردہ باد' ادبی فوق البشری مردہ باد۔ ادب کو پارٹی کے واحد عظیم مشینی نظام میں صرف ایک پہیہ یا صرف ایک ڈھبری ہونا چاہیے۔'' 5

ظاہر ہے لینن کے ان الفاظ میں ادعائیت کی بو باس ہے جو اس بات کی علامت بھی ہے کہ ترقی پسند تحریک ادبی تحریک سے زیادہ سیاسی تحریک تھی۔ بقول ڈاکٹر وحید اختر:

''چند خاص سیاسی مقاصد کے ساتھ چند نوجوانوں نے 1936 میں جس تحریک کو ترقی پسندوں کے اضافی نام سے ادب میں روشناس کیا اور ہمہ گیر قوت بنایا وہ ادبی سے زیادہ سیاسی تحریک تھی۔'' 6

OO

ترقی پسندوں کا پہلا مینی فیسٹو لندن میں تیار ہوا تھا جسے آخری شکل دینے میں ملک راج آنند اور سجاد ظہیر پیش پیش تھے۔ اس مینی فیسٹو میں ادیبوں پر یہ فرض عائد کیا گیا تھا کہ وہ بدلتے ہوئے ہندوستان کو اپنے فن میں پیش کریں اور ہندوستان کی ترقی و تعمیر میں خود بھی عملی سطح پر حصہ لیں۔ جذباتی نمائش، رہبانیت اور ترکِ دنیا ایسے فراریت پسند رجحانات کے بجائے عقل و فکر کو بروئے کار لائیں۔ ادب کو عوامی سطح پر لایا جائے۔ قدامت پسندی، انتشار، نفاق اور اندھی تقلید کی طرف لے جاتی ہے اور ترقی پسندی ہم میں تنقیدی صلاحیت پیدا کرتی ہے اور اپنی روایات کو عقل و ادراک کی کسوٹی پر پرکھنے کے لیے اکساتی نیز صحت مند بناتی اور ہم میں اتحاد اور یک جہتی کی قوت پیدا کرتی ہے۔ اس مینی فیسٹو میں فکر و نظر اور اظہارِ خیال کی آزادی کے لیے جدوجہد کرنے پر بھی زور دیا گیا ہے۔

اختر حسین رائے پوری کا وہ معرکۃ الآرا مقالہ جو کہ ہندی ماہ نامہ 'وشوامتر' (کلکتہ) بابت اپریل 1933 میں 'ساہتیہ اور کرانتی' کے عنوان سے شائع ہوا تھا اور بعد ازاں 'ادب اور زندگی' کے عنوان سے معمولی ردوبدل کے ساتھ رسالہ اردو (جولائی 1935) میں شائع ہوا تھا جس میں ادب کو معاشی زندگی کا ایک شعبہ قرار دیا گیا تھا۔ اختر حسین رائے پوری کا اصرار تھا کہ ادب زندگی کا پروردہ اور آئینہ دار ہے۔ ادیب اجتماعی زبان میں اپنے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ادیب اپنے ماحول سے منقطع ہو کر اعلیٰ ادب کی تخلیق نہیں کر سکتا۔ ادب برائے ادب کے موئدین ادب

کو Super Organie شئے خیال کرتے ہیں۔ ان کا مقصد محض تلاشِ حسن ہے۔ جب کہ ادب ایک سماجی عمل ہے اور عالم انسانیت اس سے متاثر ہوتا ہے۔ ادب ہر رنگ ونسل کی حدود سے ماورا ہو کر وحدت اور یک جہتی کا پیغام دیتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

1. ادب زندگی کا ایک شعبہ ہے اور اپنے ماحول کا ترجمان ہے۔
2. زندگی اور ادب کے مقاصد ایک ہیں۔7

وہ ان الفاظ میں ادب اور زندگی کے مقاصد پر روشنی ڈالتے ہیں:

''ادب کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ ان جذبات کی ترجمانی کرے جو دنیا کو ترقی کی راہ دکھائے۔ ان جذبات پر نفرین کرے جو دنیا کو بڑھنے نہیں دیتے اور پھر وہ اندازِ بیان اختیار کرے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کے سمجھ میں آسکے۔ کیوں کہ بہرحال زندگی کا مقصد یہی ہے کہ زیادہ سے زیادہ لوگوں کا زیادہ سے زیادہ بھلا ہوسکے۔''8

اختر حسین رائے پوری قدیم ادب کے تین نقائص بتاتے ہیں:

1. قدیم ادب کے موضوعات بہت ہی فرسودہ اور محدود ہیں۔
2. لطیف بیان اور زیب داستان پر معنی ومقصد کو قربان کردیا گیا ہے۔
3. ادب کو لوگ پیشہ کی حیثیت سے اختیار کرتے ہیں۔''9
4. وہ شعرا جو کہ گوشہ نشینی اختیار کرکے یا صوفی طریقہ کار اپنا کے ترک علائق سے کام لیتے ہیں وہ زندگی کے حقیقی مسائل سے اغماض برتتے ہیں۔ اعلیٰ اور صحیح ادب ہمیشہ انسانیت کے مقصد کا ترجمان ہوتا ہے اور وہ ایسا انداز اختیار کرتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے متاثر ہوتے ہیں۔

کم وبیش انہی تصورات کا اعادہ اس تاریخی اجلاس کے اعلان نامے میں کیا گیا ہے جسے (اپریل 1936) بھارتیہ ساہتیہ پریشد ناگپور نے منعقد کیا تھا۔ اس اعلان نامے پر نہرو جی، آچاریہ نریندر دیو، مولوی عبدالحق، منشی پریم چند اور اختر حسین رائے پوری نے دستخط کیے تھے۔ اس تاریخی اجلاس کے بعد ترقی پسندوں نے شیرازہ بندی کا کام تیزی سے شروع کردیا۔ ہر طرف اس نئی تحریک کو تعاون ملا۔ خصوصاً نوجوانوں نے اشتراکیت کو بحیثیت ایک انقلابی فلسفہ کے قبول کیا تھا۔ اس دور کے وہ دانش ور ادیب اور شاعر جو بزرگی کی حدود میں داخل ہوچکے تھے ان کی نیک

خواہشات بھی اس تحریک کے ساتھ ہوگئی تھیں۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ پریم چند اور مولوی عبدالحق وغیرہ کسی نہ کسی حیثیت سے سماجی سطح پر کام کر ہی رہے تھے مگر ہمارے یہاں قدامت کی جڑیں اتنی گہری تھیں کہ نئی تعلیم کے آغاز کے 100 سال بعد بھی عوام کا شعور بیدار نہیں ہوا تھا۔ قرونِ وسطیٰ ایسی ذہنیت سے ہم نجات حاصل نہیں کر سکے تھے۔ چناں چہ ان بزرگوں نے جلد ہی اس نوزائیدہ انجمن سے توقعات وابستہ کرلیں۔ ترقی پسند مصنفین کے تصورات جہاں ایک طرف انقلابی تھے وہیں نئے تقاضوں کے مطابق بھی تھے۔ یہ تحریک جمہوریت، اخوت، مساوات، بھائی چارہ، انسانی ہمدردی اور انسانیت کی اعلیٰ اقدار کی محافظ تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ پہلی دفعہ ہندوستان کی دیگر زبانوں کے دانش ور اور ادیب ایک ہی پلیٹ فارم پر اکٹھے ہوگئے۔ سب ہی نے اس سرمایہ دارانہ نظام کی مخالفت کی جس سے تہذیب و ثقافت نئے خطرات سے دو چار تھی۔ دوسری طرف خود حکومت کی پالیسی رجعت پسندانہ تھی۔ قومی آزادی کی تحریک زوروں پر تھی جسے حکومت نے ہر سطح پر کچلنے کا عزم کرلیا تھا۔ ادیبوں نے بھی اپنی ذمے داری کو محسوس کیا اور وہ ترقی پسند قوتوں کے ساتھ ہوگئے۔

OO

انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (اپریل 1936) لکھنؤ میں منعقد ہوئی جس میں متفقہ طور سے رجعت پرستی، فراریت، کھوکھلی روحانیت، بے بنیاد تصوریت اور ہیئت پرستی ایسے رجحانات کو گم راہ کن قرار دیا گیا۔ ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دینے پر زور دیا گیا۔ ایسے رجحانات کی مخالفت کی گئی جو فرقہ پرستی نسلی تعصب اور انسانی استحصال کو راہ دیتے ہوں۔ ادب کو عوامی مسائل کی ترجمانی، زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا اثر ذریعہ بنانے پر زور دیا گیا۔ پریم چند نے انجمن کے اس تاریخی جلسہ کی صدارت کی تھی۔ انھوں نے ادب کو تنقیدِ حیات کا نام دیا۔ ادب کا مقصد محض تفننِ طبع یا جذبۂ حیرت کی تسکین نہیں ہے بلکہ اسے افادی مقصد کا حامل ہونا چاہیے۔ ادیب ایک نقطۂ نظر ہو اور اس میں اتنی جرأت ہو کہ اپنے زمانے کے مسائل سے آنکھیں چار کر سکے۔ پریم چند نے یہ بھی فرمایا کہ اب نئے زمانے کے تقاضے مختلف ہیں۔ چناں چہ ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔

OO

1937 میں ترقی پسند ادیبوں کی ملی جلی کانفرنس الہ آباد میں ہوئی جس میں اردو، اور ہندی کے مایہ ناز ادیبوں اور سیاسی رہ نماؤں نے شرکت کی۔ یہ جلسہ مولوی عبدالحق کی زیرِ صدارت منعقد ہوا۔

مولوی عبدالحق نے ادب میں جدت پسندی اور تازگی پر زور دیا کہ زمانے کا تقاضا ہی یہ ہے۔ انھوں نے زندگی اور ادب دونوں کے تعلق سے ماضی کی غیر صحت مند اور غیر ضروری روایات کو جڑ سے اکھاڑنے کی بات بھی کہی۔ تاکہ نئے امکانات کے لیے راستہ ہموار ہو سکے۔ مولوی صاحب نے ماضی کی اعلیٰ اقدار کو اہم ورثہ قرار دیا۔ اسی طرح مستقبل کے لیے بھی بہت سی ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں۔ ماضی کی روشنی ہی میں ہم حال کی اصلاح کر سکتے ہیں اور آئندہ کے لیے مناسب قدم اٹھا سکتے ہیں۔ انھوں نے ادیب کی آزادی پر بھی اصرار کیا۔ لیکن بھونڈے پن سے گریز کرنے کی تاکید بھی کی۔ ورنہ فن میں بلندی اور انقلابیت بے معنی سی بات ہو کر رہ جائے گی۔ اس کے علاوہ ترقی پسند ادیبوں کا راستہ چوں کہ نیا اور دقت طلب تھا اس لیے انھوں نے ان خطرات سے بھی آگاہ کیا۔ جن سے وہ آگے چل کر دوچار ہو سکتے تھے۔ مولوی صاحب نے ایسے حوصلہ شکن حالات میں ہمت اور استقلال کی تلقین کی۔

OO

الہ آباد ہی میں 1938 میں دوسری کانفرنس ہوئی جس کی صدارت کے فرائض جوش، آنند نرائن ملا اور سمترا نندن پنت نے انجام دیے۔ جواہر لال نہرو نے اپنی تقریر میں ادیب کی انفرادیت کی بات کہی مگر یہ انفرادیت سماج سے منقطع نہیں ہوتی بلکہ وہ سماج ہی کا نمائندہ ہوتی ہے۔ ادیب کی انفرادیت، سوشلسٹ سماج ہی میں فروغ پا سکتی ہے۔ انھوں نے سماج میں انقلاب لانے کی ذمہ داری بھی ادیب پر عائد کی۔ اس کے علاوہ ٹیگور کا ایک اہم پیغام بھی اس کانفرنس میں پڑھ کر سنایا گیا۔ ٹیگور نے عزلت نشینی پر کڑے وار کیے۔ خود تنقیدی سے کام لیا۔ انھوں نے اس بات پر زور دیا کہ ادب کو انسانیت سے ہم آہنگ ہونا چاہیے۔

OO

انجمن ترقی پسند مصنفین کی دوسری کل ہند کانفرنس دسمبر 1938 میں کلکتہ میں ہوئی۔ یہ جلسہ ملک راج آنند کی زیر صدارت ہوا۔ تیسری کل ہند کانفرنس مئی 1942 میں دہلی میں منعقد ہوئی جس میں ترقی پسندوں کے علاوہ میرا جی، ن م راشد، قیوم نظر، صلاح الدین احمد ایسے حلقۂ ارباب ذوق سے تعلق رکھنے والے ادیب و شاعر بھی شامل ہوئے۔

OO

تقسیم ہند کے بعد (دسمبر 1947) گنگا پرشاد میموریل ہال لکھنؤ میں تین روز تک اجلاس ہوئے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی آزادی کے بعد یہ پہلی کانفرنس تھی جس میں پہلے جلسے کی صدارت قاضی

عبدالغفار نے کی۔ دوسرے دن مجلس مقالات کی صدارت ترقی پسندی کے کٹر نکتہ چین رشید احمد صدیقی نے انجام دی۔ اس کے بعد ایک جلسہ زبان کے مسئلے پر منعقد کیا گیا تھا۔ اس کی صدارت پرانے خیمے کے بزرگ نیاز فتح پوری کے سپرد کی گئی۔ بعدازاں ایک مشاعرے کا انعقاد عمل میں آیا جس کی صدارت کے فرائض ترقی پسندوں کے مشہور محتسب اثر لکھنوی نے انجام دیے۔ قاضی عبدالغفار نے اپنے صدارتی خطبہ میں ہندوستان کے بدلتے ہوئے سیاسی وسماجی منظرنامے کی روشنی میں ادیبوں کی ذمہ داری پر اظہار خیال کیا۔ تقسیم وطن کے نتائج اور موجودہ سیاسی بحران پر روشنی ڈالی۔

حیات اللہ انصاری نے 29 دسمبر کے جلسے میں ایک تجویز بھی پیش کی تھی جس میں مطالبہ کیا گیا تھا کہ ترقی پسند مصنفین کو سیاسی اثرات سے بچایا جائے۔ عموماً یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ کمیونسٹوں کا اس پر غلبہ ہے اور یہ چیز انجمن کے مقاصد کو نقصان پہنچا رہی ہے۔ حیات اللہ انصاری کے علاوہ کمال احمد صدیقی اور سلام مچھلی شہری بھی اس موقف میں تھے کہ ادب کو سیاست کے غیر ضروری عمل دخل سے دور رکھا جائے۔ مگر سردار جعفری، ڈاکٹر عبدالعلیم اور احتشام حسین وغیرہ نے اس مطالبہ پر کوئی دھیان نہیں دیا البتہ فراق گورکھپوری نے اس سلسلے میں متنبہ ضرور کیا کہ جب تک آواز میں بے کراں گہرائی نہ ہوگی۔ جب تک ہمارے عمل پر خواب کا پرتو نہ ہوگا ہماری شاعری منظوم اخبار نویسی بنی رہے گی۔ مگر منظوم اخبار نویسی کا رجحان بدستور قائم رہا۔

OO

آخرکار مئی 1949 میں بھیمڑی میں ترقی پسند ادیبوں کی پانچویں کل ہند کانفرنس کا انعقاد عمل میں آیا۔ یہ کانفرنس سب سے زیادہ تاریخی اہمیت کی حامل یوں کہی جاسکتی ہے کہ اس کانفرنس کے بعد ہی ترقی پسند نقطۂ نظر اور اس کی سیاسی متابعت کے خلاف خود ترقی پسندوں میں شکوک پیدا ہو چلے تھے۔ اس کانفرنس میں ایک نیا لائحہ عمل ترتیب دیا گیا جو ادعائیت کی ایک واضح مثال تھا۔ اس مینی فیسٹو میں فن کاروں کو پابندی کے ساتھ پارٹی لائن کے مطابق عمل آوری پر زور دیا گیا تھا۔ ان پر چند نئے فرائض عائد کیے گئے۔ نئے ادب کے ایک نئے رجحان کے بارے میں اس خیال کا اظہار کیا گیا:

> "ادب میں انفرادیت، اسلوب پرستی اور اسی طرح کے دوسرے رجعت پرست رجحانات سرمایہ دار اور لوٹ کھسوٹ کرنے والے طبقے کے مفاد کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی طرح کا ادب جو بظاہر سیاست سے الگ معلوم ہوتا ہے۔ دراصل عوام کو نشہ پلا کر سلا دیتا ہے اور ان کے دماغوں کو الجھائے رہتا ہے۔"

اسی مینی فیسٹو میں اس خیال کا بھی اعادہ کیا گیا کہ "سوویت یونین کا ادب اس وقت دنیا بھر کے ترقی پسندوں کی رہنمائی کرتا ہے۔" ترقی پسندوں کو صحیح معنوں میں مظلوموں کا خیر خواہ بتایا گیا۔ کیوں کہ وہ ہمیشہ سرمایہ داروں اور ظالموں سے مفاہمت کرنے کے بجائے برسرِ پیکار رہے ہیں۔ یہاں بھی مارکس کا وہ سیاسی نقطۂ نظر حاوی تھا۔ جس کے تحت آناً فاناً خونیں انقلاب، ہی رجعت پرست معاشرے کے خلاف ایک مؤثر اقدام ثابت ہوسکتا ہے۔ مینی فیسٹو کے الفاظ میں:

> "ترقی پسند ادیب جانتے ہیں کہ ظالم و مظلوم میں سمجھوتہ نہیں ہوتا اور یہ کہ اس مسئلے میں سچ اور اہنسا کی بات کرنا ایک ایسا پردہ ہے جس کے پیچھے سرمایہ دارانہ لوٹ کھسوٹ کی بربریت کو چھپانے کی کوشش کی جاتی ہے۔"

اِس کے علاوہ مینی فیسٹو میں ادیبوں کو برابر عوام سے راست مضبوط رابطہ قائم کرنے پر زور دیا گیا۔ عوامی ادب کو ہی قابلِ قبول، معتبر اور عظیم گردانا گیا۔ مزدوروں اور کسانوں کی زندگی اور ان کی جدوجہد کو تخلیقی ادب میں نمائندگی دینے کے لیے ترقی پسندوں کو تاکید کی گئی کیوں کہ:

> ہمارے ادیب جس حد تک جنتا کے نزدیک آئیں گے ان کے ادب میں صورت اور معنی دونوں اعتبار سے اس حد تک گہرائی پیدا ہوگی۔ ادب کے رجعت پرست رجحانات جو عوام کے مفاد کی مخالفت کرتے ہیں، ختم ہوکر رہیں گے۔ صرف عوامی ادب ہی کا مستقبل روشن ہے۔ چاہے اس کی ترقی کی راہ میں آج کتنی ہی دشواریاں کیوں نہ حائل ہوں۔"

سیاسی سطح پر حکومت کی امریکی نواز اور تادیبی پالیسیوں کو بالخصوص نشانہ بنایا گیا۔ خصوصاً ہندوستان کی کامن ویلتھ میں شمولیت، کانگریسی حکومتوں کے لوٹ مار کرنے والے طبقہ کے مفاد کے تحفظی اقدام، اور برطانوی و امریکی سامراج کے ساتھ مل کر ہندوستان کو جمہوری طاقتوں کے خلاف فوجی مرکز بنانے کی مساعی کو ہندوستانی عوام کی مرضی کے منافی قرار دیا گیا۔ اس کے علاوہ تیسری عالم گیر جنگ کا خوف بھی عالمِ انسانیت پر محیط تھا۔ اس مسئلے کو لے کر سوویت یونین اور امنِ عالم کی بین الاقوامی سطح کی تحریکات کی حمایت کی گئی۔

مینی فیسٹو میں کہیں بھی ادیب و شاعر کے ذاتی تجربے کے لیے کہیں کوئی گنجائش نہ تھی۔ رونمائے عمل کی سطحوں میں فرق کی سمت بھی کسی نے احساس نہیں دلایا۔ تمام تر قوت فارمولے بازی، یک رنگی اور موضوعات کی یکسانیت پر صرف کی گئی۔ بقول خلیل الرحمٰن اعظمی:

''بھیمڑی کی کانفرنس میں ترقی پسند مصنفین کی انجمن نے اپنا جو نیا منشور پیش کیا اس سے اس تحریک کو فائدہ پہنچنے کے بجائے بعض ایسی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا جس کے نتائج ترقی پسند ادیبوں کی اس تحریک اور ادبی تخلیقات کی پیداوار دونوں کے حق میں مضر ثابت ہوتے۔'' 10

اس منشور میں سب سے زیادہ اس بات پر زور دیا گیا کہ ادیب وشاعر کس قسم کا فن تخلیق کریں۔ یہاں تک کہا گیا کہ ادب کی بہترین کسوٹی عوام ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بھیمڑی کانفرنس کے بعد ہنگامی اور صحافتی سطح کی نظموں کا بازار گرم ہو گیا اور ہر وہ تخلیق جس میں تھوڑا بہت بھی ابہام ہوا سے زوال آمادہ فن کے نام سے یاد کیا جانے لگا۔ ترقی پسند نقادوں کی اصطلاحات میں فسطائیت، بورژوا، بیمار ذہنیت، زوال پرستی، غیر صحت مندی، شکست خوردگی، رجعت پرستی، احیا پرستی وغیرہ کا بول بالا تھا۔

OO

مارچ 1953 میں انجمن کی چھٹی کل ہند کانفرنس کا انعقاد دہلی میں عمل میں آیا۔ اس جلسہ میں پھر ایک نیا منشور ترتیب دیا گیا۔ کیوں کہ بھیمڑی کانفرنس کے بعد سے اب تک ترقی پسندوں ہی میں کئی قسم کے تنازعے اٹھ کھڑے ہوئے تھے۔ ایک گروہ دائیں بازو سے تعلق رکھتا تھا اور دوسرا بائیں بازو سے۔ سپاٹ قسم کی نعرہ بازی کی شاعری کو بے حد فروغ ملا۔ فراق گورکھپوری کے 'خواب کے پرتو' والی بات کو سر مو نظر انداز کر دیا گیا۔ ان نظموں میں عموماً فن کارانہ بصیرت اور فنی توانائی کا فقدان تھا۔ اس بات کا احساس خود ڈاکٹر عبدالعلیم اور سجاد ظہیر ایسے چوٹی کے ترقی پسند دانش وروں کو تھا جس کا اظہار انھوں نے بارہا مقامات پر کیا ہے۔ چھٹی کل ہند کانفرنس کے منشور کا لہجہ قدرے دھیما ہے۔ لمبے چوڑے ہدایت نامے جاری کیے گئے نہ تادیب واحتساب کی باتیں دہرائی گئیں۔ اس منشور میں حسب ذیل امور کا اعلان کیا گیا:

1. ادب وفن قومی روایات کے مطابق ترقی کرے۔ فرسودہ، بے جان اور زوال پذیر ورثہ کو ختم کر دینا چاہیے۔ جو چیز ہمارے تہذیبی ورثے میں خوب صورت اور شاندار ہے اُسے ترقی دینا چاہیے۔ اور جو فرسودہ، بے جان اور زوال پذیر ہے اسے ختم کر دینا چاہیے۔
2. ہمارا ادب انسان دوستی کے جذبے سے سرشار ہو، زندگی پر اعتماد ویقین رکھتا ہو اور مستقبل کی امیدوں کا علم بردار ہو۔
3. یہ چیز صحت مند روایات کے منافی ہے کہ انسان کی تخلیقی قوتوں کو حقارت کی نظر سے دیکھا

جائے اور قومی و نسلی بنیادوں پر نفرت پھیلائے جائے۔

4. بے مقصد زندگی، شکست پسندی، فنا پسندی اور جبر پرستی ایسے رجحانات ہماری تہذیب کی ترقی میں رکاوٹ بنتے ہیں۔ ہم اس ادب کے مخالف ہیں جو عریانی، فحاشی، دہشت پسندی اور غارت گری پھیلاتا ہے۔

5. ادب کو عوامی سطح پر لایا جائے ساتھ ہی عوام کی فلاح و بہبود، خوش حالی اور ان کی ترقی کے لیے ادیبوں کو متحد ہونے کا نعرہ بلند کیا گیا۔

چھٹی کل ہند کانفرنس خود انتہائی مشکوک دور میں منعقد ہوئی تھی۔ احتشام حسین اور دیگر نقاد ادب میں جمود اور تعطل کے موضوع پر لکھ رہے تھے۔ شیرازہ بندی کی کوشش ناکام ثابت ہو رہی تھیں۔ پرانے ترقی پسندوں میں ٹھہراؤ کی کیفیت یوں پیدا ہو چلی تھی کہ وہ قریب قریب establish ہو چکے تھے۔ نئے ترقی پسندوں کو کئی شکایات تھیں جنھیں سننے کے لیے سربرآوردہ ترقی پسندوں کے پاس وقت نہیں تھا۔ کچھ تو پوری طرح سیاست سے وابستہ ہو گئے اور کچھ فلمی دنیا کی رنگینیوں اور لین دین کی سرگرم کاروباری زندگی میں گم ہو کر رہ گئے۔

حواشی

1. رشید احمد صدیقی، 'تعارف' بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' مصنف خلیل الرحمٰن اعظمی علی گڑھ، 1973، ص 8
2. سجاد ظہیر 'روشنائی' آزاد کتاب گھر، دلی 1959، ص 43
3. عزیز احمد 'ترقی پسند ادب' دہلی سنہ درج نہیں، ص 31
4. عزیز احمد 'ترقی پسند ادب' دہلی سن درج نہیں، ص 33
5. جارج پیگوکزی ہوروتھ مترجم گوپال متل بحوالہ پارٹی اور پارٹی ادب مصنف لینن 1950 'ادب اور کمھار' دہلی 67، ص 73
6. ڈاکٹر وحید اختر: فلسفہ اور ادبی تنقید، نصرت پبلشرز لکھنؤ، 1972، بارِ اوّل، ص 145
7. اختر حسین رائے پوری 'ادب اور انقلاب' بمبئی سن ورج نہیں، بار اول، ص 17
8. ایضاً ص 19-18
9. ایضاً
10. خلیل الرحمٰن اعظمی: اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، بار اوّل، علی گڑھ 1972، ص 108

علامت: تصور و تحریک

(Symbol : Concept and Movement)

علامت: معنی و مفہوم

انگریزی میں سمبل یونانی لفظ symballein سے مشتق ہے جس کے معنی to throw together (ایک ساتھ پھینکنا) کے ہیں۔ ہینری پیٹر کے لفظوں میں پھینکنا یا اشارہ اور وہ شے جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کو ایک دوسرے میں حل کرنا۔ علامت دو دنیاؤں کو ایک ساتھ مربوط کرتی ہے۔ پھول، چاند، ستارے، سورج وغیرہ مرئی اور محسوس مظاہر ہیں۔ جن کے ذریعہ شاعر ایک دوسرے متعلق غیر متعلق، مرئی اور مجسم دنیا کو پیش کرتا ہے۔ یونان میں اس لفظ کو اسم کی طور پر استعمال کیے جانے پر اس سے مراد ہوتی ہے: دو حصوں میں بٹی ہوئی چیز کا ایک نصف اور اس طرح یہ لفظ کسی دوسری چیز کی تلافی کے طور پر استعمال نہیں ہوتا بلکہ کسی قدر بڑے کل کا ایک حصہ ہوتا ہے۔

OO

ہر لفظ بذاتِ خود ایک علامت، ایک خیال یا بہت سے خیالات کا بہ یک وقت اظہار یا مظہر ہوتا ہے۔ لفظ وسیلہ نہیں بلکہ خود اظہار ہے۔ شاعر لفظ کی لغوی اور خصوصی معنی کو رد کرتا اور اس کے اندر نئے امکانی اور تازہ کار تلازمات تلاش کرتا ہے۔ صحیح معنوں میں الفاظ اور اشیاء کو غیر معمولی وسعت دینے کا نام ہی علامت ہے۔ 'علامت' کسی حقیقت کے وجود کا مظہر نہیں بلکہ اس کے غیر اغلب امکان کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ علامت وہاں واقع ہوتی ہے جہاں کسی معنی کا ایک جزو غائب ہو گیا ہے۔ جزو غایب معنی ایک نامعلوم معنی کے مترادف ہے۔ جس کے جستجو کی اپنی ایک لذت ہے۔ ہر ذہن یا قاری اسے اپنے طور پر دریافت کے لیے کوشاں ہوتا اور معنی کی کوئی نہ کوئی سطح دریافت کر کے اسے اپنی ملک بنا لیتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ میرا دریافت شدہ

معنی کوئی محل نہیں رکھتا اس کا بھی یقیناً ایک محل ہے لیکن وہ دعویٰ نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ جزوِ غایب معنی کبھی پردہ غیاب سے باہر نہیں آتے۔ وہ صرف اپنی جھلک دکھاتے ہیں اور پھر معدوم ہوجاتے ہیں۔ مکمل معنی علامت کا مقدر ہی نہیں ہوتے۔ جہاں معنی پورے انکشاف کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے، وہاں سے علامت رخصت ہوجاتی ہے۔ سائنس جس قدر فطرت، حیات اور کائنات کے سربستہ اسرار منکشف کرتی جارہی ہے۔ ادب اسی قدر مجرد ہوتا جارہا ہے۔ اسی طور علامتیت حقیقت پسندوں کے منطقی عمل کی بھی نفی کرتی ہے کیوں کہ علامتیت مابعدالطبیعیاتی رجحان اور روحانی وصف کی بھی حامل ہے۔ شئے کے راست اظہار یا شئے کی نمائندگی کے بجائے شئے کے پس پشت جو امکانی اور معنوی طلسم پایا جاتا ہے علامتیت اسے اپنی گرفت میں لاتی ہے یا لانے کے درپئے ہوتی ہے کہ معنی فن کار کے ذہن پر یا تو دھندآمیز وارد ہوتے ہیں یا وارد ہوتے ہی نہیں۔ ایک علامتی شاعر ایسی فضا خلق کرتا ہے جس میں لمحات آنکھ مچولی کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ شاعر محض فضا پیدا کرتا ہے یا اشیاء کا تاثر پیش کرتا ہے۔ بادلیئر کہا کرتا تھا:

''میں اشیاء کو اپنی روح کے ر نھ منور کرنا چاہتا ہوں اور اس عکس کو سرایت کرنا چاہتا ہوں دوسروں کی روح میں۔''[1]

دراصل علامت نہ تو کسی شئے کا نعم البدل ہوتی ہے اور نہ کسی چیز کا نمائندہ بلکہ وہ الفاظ کی جدلیاتی منطق سے رشتہ استوار کرکے اشیاء کے داخلی تلازمات کو دریافت کرتی ہے۔ اس اعتبار سے اسے مشہود حقیقت سے فرار کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ نطشے خود کہا کرتا تھا کہ فن کار حقیقت کی تاب نہیں لاسکتے۔ افلاطون اور فرویڈ کا بھی کم وبیش یہی نظریہ تھا۔ فنی عمل کی نفسیات کی روشنی میں علامتیت اظہار کا ایک ایسا بالواسطہ اسلوب بھی ہے جو لفظ اور شئے کے مابین نئے رشتوں کو جنم دیتا ہے اور اشتہاری تعیم کو بے دریغی سے رد کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کے دوران علامتی فکر غیر شعوری طور پر وارد ہوتی ہے۔ اگر ہم غیر شعوری یا لاشعوری عمل کو قبول نہ بھی کریں تو تخلیقی عمل کی اس نفسیات سے ایک شاعر اچھی طرح واقف ہوتا ہے کہ شعر کسی جواز سے شروع ہوکر کسی جواز پر ختم نہیں ہوتا اور نہ ہی پیش بند منصوبہ سازی ہر سطح پر جوں کی توں کام آتی ہے۔ اگر ایسا فرض بھی کرلیا جائے کہ ارادے کے دخل کا تخلیقی عمل میں زیادہ حصہ ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ دوسرے لفظوں میں ہم اس بات کا اعتراف کررہے ہیں کہ شاعر جیسا چاہے اور جب چاہے (اچھی) شاعری کرسکتا ہے۔ ہم کہنا کچھ چاہتے ہیں اور

فن کی بھٹی سے نکلنے کے بعد تجربہ کسی اور پیکر کا روپ اختیار کرلیتا ہے۔ دراصل تخلیقی تخیل کا بیشتر عمل غیرارادی نوعیت کا ہوتا ہے۔ distortion اور synthesis کے عمل میں سچائیاں اور واقعی تجربات ریزہ ریزہ ہوکر کسی ایک غیر معینہ وحدت یا کل میں ضم ہوجاتے ہیں۔ یہ تخلیقی تجربہ کبھی مثالی قسم کا ہوتا ہے تو کبھی ایک نئی مگر امکانی حقیقت کا موٴسس بن جاتا ہے۔ ادب میں علامت بھی اسی تنسیخ، تردید اور انکار سے گزر کر فرد کی تخلیقی قوت کا اثبات کرتی ہے۔ یہ بت سازی سے زیادہ بت شکنی کا عمل ہے۔ جو تخلیقی صلاحیتوں پر مسلسل مہمیز کا کام کرتی ہے۔ اسی لیے برین آئی اپنے مضمون 'نئی تنقید اور شاعری کی زبان' میں لکھتا ہے:

> ''سائنس کی زبان کے مقابلے میں شاعری کی زبان علمیاتی نہیں بلکہ علامتی ہوتی ہے۔ اس طرح ایک خاص لحاظ سے شاعری کا پڑھنا بھی علامتی ہوتا ہے۔'' 2

فرائی کہتا ہے کہ ادب کے لفظی ڈھانچوں کی معنوی سمت اندر کی طرف ہوتی ہے۔ اسی لیے ادب میں خارجی معنی کے معیارات ثانوی کہلاتے ہیں کیوں کہ ادبی کارنامے نہ تو کچھ بیان کرتے ہیں اور نہ ہی کچھ دعویٰ کرتے ہیں۔ اسی سبب وہ نہ تو سچے ہوتے ہیں اور نہ باطل اور نہ تکرار بالمعنی کے حامل اور نہ ہی معنوی تکرار کے حامل اس جملے کی طرح کہ ''نیک بد سے بہتر ہے۔'' وہ کہتا ہے کہ ادب میں صداقت اور اصلیت کے سوالات ثانوی درجہ رکھتے ہیں جب کہ قائم بالذات لفظوں کے ڈھانچے خلق کرنا ادب کا بنیادی مقصد ہوتا ہے۔ فرائی اس قسم کے خودکار لفظی ڈھانچے کو ادب کا نام دیتا ہے اور جہاں خودکار لفظی ڈھانچے کی کمی پائی جاتی ہے وہاں صرف زبان رہ جاتی ہے۔ الفاظ کسی چیز کو سمجھانے یا انسانی شعور کی مدد کے لیے معاون آلات کا کام کرتے ہیں۔ فرائی ادب کو ترسیلی زبان کی ایک مخصوص شکل سے تعبیر ضرور کرتا ہے لیکن ہر قاری کے ساتھ ترسیل کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ علامت کو ہم اس مخصوص شکل کے ضمن ہی میں سمجھ سکتے ہیں۔

OO

علامت اشارے یا کنائے کے مترادف بھی نہیں۔ اشارہ محض ایک ایجازی ترکیب کا حامل ہوتا ہے۔ اشارہ کسی مطلق شئے کی سمت رسائی کا دوسرا نام ہے۔ اشارہ یا آیت کو بہر صورت کسی مخصوص و معین چیز کے لیے تشکیل دیا جاتا ہے۔ یہ کسی حقیقی معروض کا تمثال ہوتا ہے یا اس کا قائم مقام۔ جیسے لال بتی خطرے کا ایک معروف نشان ہے یا ریاضیات میں تفریق (-) کا نشان مطلق اور یک جہتی اشاریہ ہے۔ نہ تو ان میں کسی کو ترمیم کا حق ہے اور نہ انھیں کسی اور مظہر میں تبدیل کیا

جا سکتا ہے۔ اسی طرح تلمیح کو بھی علامت کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ جیسا کہ عموماً صور اسرافیل، آتش نمرود، اصحاب کہف اور خاتم سلیمانی وغیرہ تلمیحات کو مذہبی علامات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ دراصل ان تلمیحی اشاروں کی نوعیت بھی مطلق اور محدود ہے۔ جب کہ علامتی معنی میں یکساں روی ہوتی ہے نہ یک سوئی۔ اس کی اپنی رفتار اور اپنی چال ہوتی ہے۔ جو ظاہر کرتی ہے اس کی آزادہ روی اور آزادہ روی سے زیادہ اس کی خودکاری کو مثلاً سفید اور سیاہ کو بالعموم نیکی اور بدی کی علامت قرار دیا جاتا ہے مگر دراصل یہ علامتیں اس قدر گھس گئی ہیں کہ اب یہ محض اشارے ہو کر رہ گئے ہیں۔ ہمارے سیاہ لباس ماتم کا مظہر ہوتے ہیں۔ راجستھان میں بیواؤں کے لیے سیاہ لباس ہی مخصوص ہے جب کہ ہندوستان ہی کے دوسرے علاقوں میں بیواؤں کا ملبوس سفید ہوتا ہے۔ گویا سفید اور سیاہ اشاراتی رنگ کسی خاص تناظر میں تو علامتی مفہوم میں کام آسکتے ہیں مگر اب ان میں وہ کشادگی، بسط اور لچکیلا پن باقی نہیں رہا جو ہماری حیرتوں کو تادیر قایم رکھ سکیں اور تخیل کو کسی نئے انکشافی معنی کی طرف راغب کر سکیں۔

اسی طرح تمثیل اشارے سے زیادہ مطلق صورت میں تشکیل پاتی ہے جو استعاراتی تشخص ہی کے دائرے کی چیز ہے مگر یہ اسی قدر معلوم اور اسم با مسمیٰ ہوتی ہے کہ پہلی ہی نظر میں خیال اصل کردار کو گرفت میں لے لیتا ہے۔ تخیئل ساز ایک حقیقی دنیا کے لیے دوسری دنیا کی اختراع کرتا ہے وہ اس اختراعی عمل میں آزاد بھی ہوتا ہے کہ جتنی چاہے وہ خیالی دنیائیں تعمیر کر سکتا ہے لیکن اس کے برعکس، ہم جسے حقیقی دنیا کا نام دیتے ہیں ایک علامت ساز اس کا حسی مظہر پیش کرتا ہے۔ مگر یہ مظہری دنیا غیر فانی ہونے کے ساتھ ساتھ بلند سطح کی بھی حامل ہوگی۔ علامت جس کا ایک حصہ ہوگی۔ علامت کو اگر انبساط کا مظہر سمجھ لیا جائے تو تشبیہ، تمثیل، اشارہ، کنایہ اور تلمیح انقباض کے مظہر ہوں گے۔

OO

تشبیہ، توضیح اور دلیل فراہم کرتی ہے۔ تشبیہ اگر موازنے کی ایک واضح صورت ہے تو استعارہ موازنے کی ایک مبہم صورت ہے۔ اس لیے تشبیہ جواز سے آگے نہیں بڑھتی، کم تر تخلیقی ذہن بالعموم اسی طریقے پر کاربند ہوتے ہیں۔ پیکر سازی کے عمل میں حسی تجربہ شامل ہوتا ہے۔ اس لیے لفظی پیکر عموماً کسی ایک یا ایک سے زیادہ حس کو حرکت میں لانے کی قوت رکھتا ہے۔ پیکر میں یہ صلاحیت بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ میں کئی سطحوں کا حامل ہو۔ اس کی پہلوداری علامتی انبساط کی حامل ہو سکتی ہے جسے پیکر کے بجائے علامتی پیکر کا نام دیا جا سکتا ہے۔ مگر تشبیہ میں یہ صلاحیت مفقود ہے۔ اسی طرح پیکری علامت بھی تشکیل دی جاتی ہے۔ ایسی مرکب علامتوں

میں جہاں ایک طرف حواس خمسہ کو تجربہ میں شریک کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے وہیں معنی کے لحاظ سے بلیغ تہہ داری چند نئے انوکھے پہلو بھی اجاگر کرتی ہے۔

ڈی۔اے۔کوٹن استعارہ اور تشبیہ کا فرق ان الفاظ میں بیان کرتا ہے:

''تشبیہ سامع کے تخیئل کو بھک سے اڑا دیتی ہے اور استعارہ وہ ہوتا ہے جو سامع کے ذہن کو دانتوں سے جکڑے رکھتا ہے۔''3

استعارہ میں وجہ اشتراک واضح نہیں ہوتی۔ وہ ذہن کو فوراً ڈھیل نہیں دیتا بلکہ مشاہدے کے توسط سے تجربے کا راست شریک بن جاتا ہے۔

دراصل علامت، ہمارے تہذیبی ارتقاع کے ساتھ وجود میں آتی ہے۔ تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل اور اشارہ مختلف ذہنی ارتقائی مدارج کے نمائندہ ہیں۔ دوسرے علوم وفنون کی طرح شاعری کا جدلیاتی نظام بھی سادگی سے پیچیدگی کی طرف عمل پیرا ہے۔ علامت ہماری تہذیبی پیچیدگی کا اشاریہ بھی ہے۔ جب کہ تشبیہ ذہن کا سب سے سہل ترین عمل ہے۔ استعارہ نسبتاً ایک پیچیدہ عمل اور علامت اس سے بھی زیادہ پیچیدہ عمل۔ بادی النظر میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کا رشتہ ہم سے اور ہمارے سیاق وسباق سے ٹوٹ سا گیا ہے۔ مگر دراصل ایسا ہوتا نہیں ہے۔ کیوں کہ ایک علامت اپنے ساتھ ہم رشتہ کئی بلیغ ہم رشتہ گچھے لے کر ترکیب پاتی ہے۔ بعض اوقات خود شاعر آزاد شعور کے بہاؤ کے تحت لفظی علامات کا جال پھیلا دیتا ہے اور وہ خود بھی اپنے مفاہیم کی مختلف سطحوں تک نہیں پہنچ پاتا کیوں کہ وہ تو علامت سے ایک دور کا رشتہ رکھتا ہے۔ علامت کی چھوٹی موٹی دنیا کا خالق ہو کر بھی وہ اپنی خلق کردہ دنیا ہی سے جلاوطن کر دیا جاتا ہے۔ نورتھروپ فرائی نے ایک جگہ لکھا ہے:

''شاعر لفظ کو کسی ایک معنی کے ساتھ منتھی نہیں کرتا ہے وہ تو لفظوں کی قوتوں اور اعمال کو مستحکم کرتا ہے۔''4

ظاہر ہے کہ علامت انہی قوتوں کو بروئے کار لاکر لفظ کے پامال معنی سے رشتہ توڑ لیتی ہے۔ وہ مختلف جذباتی اور احساساتی اکائیوں اور تناؤ کو ایک دائرہ کے مرکز میں جذب کرنے کا نام بھی ہے جس کی وجہ سے جذبہ کی اپنی اصل صورت مسخ ہو کر تنوع میں بدل جاتی ہے۔ اس طرح علامت جذبہ کی تطہیر کا کام بھی کرتی ہے۔ رہا یہ سوال کہ علامت کا ہر عمل شعوری ہوتا ہے یا لاشعوری؟ 'ینگ' علامتی تشکیلات کو سراسر لاشعوری اپج بتاتا ہے مگر استعارہ ہو یا علامت ارادی طور پر بھی انھیں تشکیل دیا جاسکتا ہے۔ ممکن ہے علامت شعوری ہو کر ناکام رہ جائے اور کبھی لاشعوری ہو کر بھی کامیاب نہ ہو۔

○○

ینگ فرونڈ کے انفرادی لاشعور کو اجتماعی لاشعور میں بدل دیتا ہے۔ وہ اجتماعی لاشعور کی ایک وسیع و عریض کائنات خلق کرتا ہے۔ اس طرح شاعر کا انفرادی تجربہ ذاتی ہو کر بھی کائناتی ہو جاتی ہے۔ ینگ اجتماعی لاشعور کا رشتہ ماقبل تاریخ سے جوڑتا ہے کہ ایک آدمی کا ذاتی تجربہ ذاتی نہ ہو کر کئی آدمیوں اور کئی صدیوں پر مشتمل تجربہ ہوتا ہے۔ ایک نسل ماضی کی بے شمار نسلوں سے مربوط اور ایک عظیم ذہن کے مماثل ہے۔ وہ قدیم الاصل ابتدائی تجربات و واقعات کو لاشعور کے اجتماعی مامون کی چیز بتاتا ہے۔ فن جب اسطور سازی اور علامت سازی یا پیکر سازی کے عمل سے گزرتا ہے تو یہ عمل اجتماعی لاشعور کے ساتھ مشروط ہوتا ہے۔ اس طرح فن ایک طریقے سے زمان و مکان کی بالائی قید سے پرے ہے بھی اور نہیں بھی۔ اسی لیے ینگ واہمہ کی تخلیقی اہمیت کا تصور قایم کرتا ہے۔ وہ تخیئل کے ساتھ واہمہ کو بھی فن کے لیے ناگزیر بتاتا ہے۔ علامت اس کے نزدیک آرکی ٹائپل کردار رکھتی ہے۔ علامتیں خود اتنی پیچ در پیچ اور دھندلکوں سے لپٹی ہوتی ہیں کہ ہم ان کے غیر استدلالی عنصر کو گرفت میں لانے میں ناکام رہتے ہیں۔ یہ آرکی ٹائپ علامات بنی نوع انسان کے بعید ترین ماضی کا وہ عظیم تہذیبی ورثہ ہیں جو نسلاً بعد نسلٍ منتقل ہوتا چلا آرہا ہے۔ اسی طرح فرونڈ نے خوابوں کی علامات کو غیر معمولی اہمیت دی اور یہ بتایا کہ فن کار کے لیے علامتیں Catharsis تطہیر کا وسیلہ ہوتی ہیں۔ سماجی و مذہبی اقدار و روایات جنسی اور ناپسندیدہ خواہشات کے اظہار میں مانع آتی ہیں۔ سو شعرا بالعموم علامتی پیرایہ اختیار کر کے یک گونہ طمانیت حاصل کر لیتے ہیں۔

علامتی تحریک

علامتی تحریک بنیادی طور پر پرانے عقائد اور متداول روایات کے خلاف ایک نعرۂ مستانہ تھا۔ بقول ڈاکٹر ریونس:

> ''علامتی تحریک ایک نئی تحریک تھی جو فطرت کے عقیدے کے رد عمل اور تجریدی اشارات کے ذریعے روحانی قدروں کے اظہار کی صورت میں انیسویں صدی کے اواخر میں پوری قوت کے ساتھ پروان چڑھی۔''[5]

ارنسٹ کیسرر اور مسیز سُسیم علامتی تحریک کا تعلق عہد قدیم سے ملاتے ہیں۔ ان کے مطابق علامت آج کی پیداوار نہیں بلکہ افلاطون سے بھی پہلے اس کا وجود عمل میں آچکا تھا۔

شلیگل نے تمام فنون کی اصل ماہیت کو علامتی قرار دیا ہے۔

نیوٹن اور ڈارون کے خواب پاش میکانکی نظریات نے جن روحانی خلیجوں کو گہرا کر دیا تھا شاعر کی ماورائی جست نے اسے عبور کر لیا۔ اٹھارویں صدی کے ریاضیاتی اور طبیعیاتی نظریات کو جب شعرا نے رد کیا تو اس جواب عمل کی توضیح بھی جداگانہ طریقہ سے کی گئی۔ کوئی مثالی علامت پسندی کا مستحق ٹھہرا تو کوئی رومانی علامت پسند، کسی نے استدلالی ایجابیت سے موسوم کیا۔ کبھی اسے نفسیات کی کسوٹی پر کس کر دیکھا گیا تو کبھی مذہب اور علم الاخلاق کی فریم میں رکھ کر اسے جانچا گیا۔ کیسرر نے یہ نتیجہ نکالا کہ علامت سازی انسانی ذہن کا ایک اہم اور بنیادی کردار ہے۔ علامت خود شعوریت اور اپنی پہچان کی طرف ایک کامیاب جست ہے۔ آدمی بہ یک وقت دو دنیاؤں کا سامنا کرتا ہے اور ایسا کرنے کے لیے وہ مجبور بھی ہے۔ ایک دنیا جس کا تعلق مادہ سے ہے اور دوسری وہ ہے جو روح سے منسلک ہے۔ ان دو پاٹوں سے فرار اس کے لیے ممکن بھی نہیں۔ دراصل علامت ہی وہ واحد ذریعہ ہے جو اس درمیانی خلیج کو پاٹ سکتا ہے اور جو کسی بھی قسم کے امکانی عدم توازن سے نجات دلا سکتا ہے سید حسن عسکری اپنے مضمون 'ادب میں علامتی نظام' میں علامت کا تعلق ہرمیاتی روایت سے بتاتے ہیں۔ بقول ان کے:

> "دراصل جدید دور سے قبل قرونِ وسطیٰ کی ہرمیاتی Herematic روایت نے اس کے بیج بوئے تھے۔ ہرمیاتی روایت تمام کائنات میں مماثلت کے اصول کی قائل ہے... ہرمیاتی فلسفے کا خلاصہ یہ چار لفظ ہیں جیسے اوپر ویسے نیچے یعنی آسمانوں میں جو کچھ ہے وہ زمین پر ہے۔ صنمیات اور سماجیات آپس میں گتھے ہوئے تھے۔ نجوم، رمل، سیاسیات، ادبی تمثیلات میں اسی ہرمیاتی اصول کی کارفرمائیاں تھیں۔"[6]

گویا یہاں بھی علامت دو مختلف حقائق اور مفروضات کو ایک رشتے میں منسلک کر رہی ہے۔ یہی نہیں بلکہ علامت شاعر کے لیے وہ آلہ کار بن جاتی ہے جس کے ذریعہ وہ اپنے آپ کو فطرت سے آزاد کر لیتا ہے اور اس دنیا میں اپنے آپ کو بحال کر لیتا ہے جس کے جملہ اعمال اور اشکال منطقی ترتیب اور معقول تناسب کے حامل ہیں۔ کیسرر نے تمام تخلیقی اظہارات پر ازسرنو تحقیقی نظر ڈالی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ فن، متھ، مذہب، زبان، سائنس اور تہذیب وغیرہ سب کے سب مختلف علامتی صورتیں ہیں۔ جوسیف، ٹی شپلے بھی علامت کا رشتہ عہدِ قدیم

کے اظہارات سے جوڑتا ہے کہ علامتیں اتنی ہی قدیم ہیں جتنا کہ آدمی، زبان بذاتِ خود ایک علامت ہے اور ہر ایک فن ایک الگ اندازِ گفتگو ہے۔7

OO

علامت کا تصور انیسویں صدی سے اب تک بدلتا آرہا ہے۔ اس کی توضیحات بھی مختلف طریقے سے کی گئی ہیں۔ یہی وہ واحد تحریک بھی ہے جس نے بڑی بے دریغی سے کلاسیکی معیاروں اور نام نہاد کسوٹیوں کو تہس نہس کر کے نسبتاً ایک بالکل نئی روایت کو جنم دیا۔ بقول ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس:

> ''اٹھارویں صدی کی عقلیت پسندی کے خلاف جو ردِ عمل پیدا ہوا تھا وہ انیسویں صدی کی مادّیت کے خلاف ردِ عمل میں آمیز ہو جاتا ہے اور وہ علامتی تحریک جو جرمنی میں واگنر کے یہاں اور انگلینڈ میں پری ریفائلٹس کے یہاں اور فرانس میں میلارمے اور میٹرلنک کے یہاں اپنے کمال کو پہنچتی ہے اور اِبسن اور ڈی اینن زیو کے تخیل کو برانگیخت کرتی ہے، یقیناً ایک ایسی واحد تحریک ہے جو اپنے اظہار میں نئی ہے۔''8

علامتی تحریک سے قبل روحانیت نے کلاسیکی قانون سازانہ فطرت سے کھل کر انحراف کیا تھا اور واقعہ یہ ہے کہ ادب میں یہی وہ پہلی اور منظم بغاوت تھی جس نے مادی و صنعتی فروغ کے منفی نتائج اور غیر معمولی خطروں سے خبردار بھی کیا تھا۔ سائنس کسی ایک مستقر پر ٹھہرنے والی نہیں تھی۔ ڈارون کی تحقیقات نے فرد کی نفیس اور ترقی یافتہ اناء کو غیر معمولی صدمہ پہنچایا تھا۔ یہ وہی دور تھا جب ادب میں فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کا رجحان پورے زور و شور سے پروان چڑھ رہا تھا۔ ان حالات میں پھر کسی شدید ضرب کی ضرورت تھی۔ یہ علامتی تحریک ہی تھی جس نے ایک بار پھر ادب کو سپاٹ پن کے خطرے سے بچالیا۔ فن کا یہ نیا تصور سائنس کے منافی تھا۔ جس طرح پرانی دنیا کا انحصار تخیل پر تھا علامت پسندوں نے اس سے دوبارہ رشتہ استوار کرلیا۔ اس طرح قدیم اور جدید کی فصل زمانی کو پاٹ کر فن کی اصل جڑوں تک رسائی کے لیے یہ پہلا بھرپور قدم تھا۔ علامت مشینی عہد کی میکانکی منطق سے متحارب ہو کر ساحری کے عہد سے رابطہ پیدا کرتی ہے کہ موجودہ دور میں شاعری کے گم شدہ مذہب کی بازیافت علامت ہی کے ذریعہ عمل میں آسکتی ہے۔ چوں کہ شاعری کی غیر استدلالی کائنات کی رنگارنگیاں، وجدانی اور روحانی سچائیاں سائنس کی بساط پر پوری نہیں اترتیں اور شاعری پر سائنس کا جادو نہیں چڑھ سکتا۔ اسی

لیے رچرڈز شاعری کو نثر کے بجائے سائنس کی ضد بتاتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ علامتی تحریک شاعری کے دفاع کے تئیں پہلا تاریخی قدم ہے۔ بقول ایڈمنڈ ولسن:

''اٹھارویں صدی کی عقلیت کو انیسویں صدی کی رومانیت نے مار بھگایا۔ یہ رومانیت اس وقت تک میدان ادب پر قابض رہی، جب تک کہ فطرت نگاری نے اس کی پیر نہیں اکھاڑ دیے اور گویا میلارمے اور راں بونے فطرت نگاری کو بموں سے اڑا دیا۔'' 9

جیسا کہ انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا میں بھی اشارہ کیا گیا ہے:

''بنیادی طور سے (علامتی تحریک) ایک بغاوت تھی اس فطرت نگاری کے خلاف جو کہ بے انتہا مادی (تجسیمی) ہو کر رہ گئی تھی اور اس پارناسی دبستان کے خلاف جس کی بنیاد واضح فن پر استوار تھی۔'' 10

ایڈگن ایلن پو نے سب سے پہلے علامتوں کا استعمال کیا مگر اس سے بھی پہلے کالرج کی نظموں میں کسی نہ کسی حد تک اس رجحان سے دور کا تعلق پیدا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ہمارا تعلق اس علامتی تحریک سے ہے جس کا دور 1860 سے 1890 تک پھیلا ہوا ہے۔ جو خشک حقیقت پسندی کے خلاف، فطرت پسندی سے انحراف اور سائنسی و صنعتی تہذیب سے بغاوت کے طور پر رونما ہوئی اور جس نے مابعد نسلوں پر گہرے اور دیرپا اثرات چھوڑے ہیں۔

OO

فرانس میں علامتی تحریک کے علم برداروں میں بادلیر، میلارمے، ورلین، رمبو اور پال والیری وغیرہ کے نام اہم تھے۔ ان میں بادلیر کا مقام سب سے بلند ہے۔ بادلیر ہی نے علامتی اسلوب کو شاعری میں ایک رجحان کی صورت عطا کی۔ اس کا خیال تھا کہ:

''شاعری مقصود بالذات ہے۔ اگر شاعر اخلاقِ عمل کو مقصد کا درجہ دیتا ہے تو اس کے معنی ہیں وہ شاعری کی قوت ہی کو موقوف کر دیتا ہے جس کا انجام بد کے سوا کچھ اور نہیں ہوسکتا۔'' 11

گویا شاعری اس کے نزدیک آپ اپنا مقصد ہے جو اخلاق کی تابع نہیں۔ تخلیقی قوتوں کا آزادانہ اور پر تشدد عمل کسی تحریم اور احتساب کو گوارہ نہیں کرتا۔ وہ بنیادی طور پر حسن کا پرستار تھا۔ اس کا تصورِ حسن، بدی، بے رحمی، خود تخریبی اور خوف کے عناصر سے تشکیل پاتا ہے۔ چوں کہ وہ

ہر چیز کو ایک خاص اور منفرد نقطۂ نگاہ سے دیکھنے کا عادی تھا۔ اس لیے حسن کا متداول عینی نظریہ اسے تسکین نہ دے سکا۔ بادلیر کی علامت سازی میں تحیر انگیز حسن کاری، پراسراریت، غیر قطعیت اور عینیت ہم آمیز ہیں۔ اس نے اپنے مابعدالطبیعیاتی تجربات اور ماورائی نیز عجیب وغریب کیفیات کا ایک ایسی زبان میں اظہار کیا جو علامتی ہونے کے ساتھ ساتھ قدرے نامانوس بھی تھی۔ دراصل بادلیر کی پوری شاعری پارناسی اثباتیت کے خلاف ایک صوفیانہ ردعمل تھی۔ اس لیے اس کی جمال پسندی میں سریت کا پہلو بے حد نمایاں ہے اور علامتوں کے ذریعے غیر مرئی حقائق کو معرضِ امکان میں لانے کی سعی ملتی ہے۔ یہ صورت اس کی کئی نظموں کا خاصہ ہے۔

بادلیر کے لفظوں میں:

"اپنے خوابوں کی حفاظت کرو۔ بے وقوف عقل مندوں سے کہیں زیادہ خوب صورت خواب دیکھتے ہیں۔"

دوسری نظم میں وہ کہتا ہے:

"آؤ، آؤ اور خواب میں سفر کرو۔ پہچان سے ماورا (انجانے) ممکن سے ماورا (ناممکن)۔"

بقول کوہن: "یہ سفر فطرت یا معاشرے کی خارجی تلاش کی طرف نہیں بلکہ اس (شاعر) کے اپنے دل کی گہرائیوں کی طرف ہے۔"12

بادلیئر نے کسی جگہ کہا ہے:

"ہم جنت میں جھیلیں گے، دوزخ میں اتریں گے، نایافت کی تھاہ تک پہنچیں گے، کوئی نئی چیز پانے کے لیے۔"

بادلیئر اپنی ہر نظم میں کسی نہ کسی نئی چیز یا انوکھی چیز کے تعاقب میں محو نظر آتا ہے۔ اس نے یاسیت اور یادداشت کے ذریعے ہیولوں کو الفاظ کا آب ورنگ اپنی بیشتر نظموں میں دیا ہے۔ ایسی یاسیت اس کی کئی نظموں میں کارفرما ہے۔ بادلیر ایک پارہ صفت شخصیت کا مالک تھا۔ اس کا باطن بے حد ٹوٹا ہوا اور زخموں سے چور تھا۔ موت کا آسیب اس پر ہمیشہ مسلط رہتا تھا۔ بدی اور گناہ سے اسے خاص شغف تھا۔ لیکن اس کی شاعری میں ایک اندرونی ارتکاز اور اشیا پر مضبوط گرفت کا صاف طور پر پتہ چلتا ہے۔ بیرونی طور سے ایک پرشکوہ سنجیدگی اس کے یہاں جاری وساری ہے مگر روحانی تھرتھراہٹیں قاری کے ذہن میں کئی اَن چھوئے دروازے کھول دیتی ہیں۔ اس کی

اکثر نظموں میں اس کے حواس کی ترنگ اور روح دونوں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوگئے ہیں۔ وہ اشیا کو اپنی روح کی وساطت سے منور کرتا ہے اور اس عکس کو دوسروں میں حلول کرتا ہے۔ اپنی ایک شہرۂ آفاق نظم Correspondances میں وہ ایک نامعلوم اور غیر ارضی دنیا خلق کرتا ہے۔ جیسے ہم بذاتِ خود نظم کے ایک ایک لفظ کے سہارے ایک ایسے علامتوں کے جنگل سے گزر رہے ہیں۔ جہاں فطرت کے مختلف مظاہر سرگوشیوں میں مصروف ہیں۔ قریب و دور کی آوازیں ایک دوسرے سے مل کر سمفنی کی کیفیت پیدا کر رہی ہیں۔ جہاں رنگ، خوشبوئیں اور روحیں ایک دوسرے سے ہم کلام ہیں۔ گویا فطرت کے تمام اظہارات میں ایک اندرونی وحدت پائی جاتی ہے جس کا ادراک شاعر نے کرایا ہے۔

بادلیر کی چند نظموں کے مختلف ٹکڑے ملاحظہ فرمائیں جس سے بادلیر کے اندازِ فن کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

تمھارے بوسے حُبّ (وہ شربت جس کے پلانے سے سمجھا جاتا تھا کہ عشق پیدا ہوتا ہے) کا شربت ہیں اور منھ دودستے والا برتن

جو ہیرو کو بزدل بناتے ہیں اور بچوں کو باہمت

میں نے جذب کرلی تھی تمھارے لہو کی مہکار

اور تمھارے پاؤں سوگئے میرے آرام دہ ہاتھوں میں

رات ہمارے چاروں طرف ایسے گہری ہوگئی تھی جیسے ایک دیوار

آسمان یاس زدہ ہے، اور شاندار ہے، ایک عظیم قربان گاہ کی مانند

اور میں نے تمھاری سانسیں پی لیں شیریں اور زہریلی

تمھاری یاد مجھ میں یوں چمکتی ہے جیسے عشائے ربانی کا سنہرا برتن

○○

بادلیر کے بعد میلارمے نے اس رجحان کو پروان چڑھانے کی کوشش کی۔ علامتی تحریک کو غیر معمولی وسعت دینے میں اس کا اہم رول رہا ہے۔ بادلیر کے ہاتھوں جس علامتی رجحان کی

بنیادیں رکھی گئی تھیں میلارمے نے انھیں اور مستحکم کیا۔ یہی نہیں بلکہ اس بلیغ رجحان کو ایک تحریک کی شکل میں بدل دیا۔ اسی زمانے میں واگنر نے موسیقی کے ذریعہ ماضی کے بھولے بسرے تجربات اور پرانی یادوں کو کھوج نکالنے کا ایک نیا تجربہ کیا تھا۔ واگنر فن کو قطعی انفرادی کاروبار خیال کرتا تھا۔ بلکہ وہ تو ناظرین اور سامعین تک کو پس منظر میں ڈال دیتا ہے۔ میلارمے ایک صاعقہ بردوش ذہن کا مالک تھا اس پر واگنر کے اُس تجربے کا گہرا اثر ہوا۔ اصلاً علامت پسند لفظوں سے وہی کام لینا چاہتے تھے جو واگنر نے موسیقی کے سروں کے ذریعے لیا تھا۔ موسیقی کے نامعلوم مگر محسوساتی اتار چڑھاؤ کے لطیف اثرات جو ہمارے اعصاب اور وجدان پر مرتب ہوتے ہیں۔ میلارمے کے الفاظ اور ان کا لطیف آہنگ بھی اسی قسم کا ایک دلکش اثر چھوڑتا ہے۔ اس نے الفاظ کو اپنے مقررہ مفاہیم کے برخلاف استعمال کیا تا کہ موسیقی اور شاعری میں ہم آہنگی پیدا ہو سکے۔ وہ کہتا تھا:

''شاعری انسانی زبان کا اظہار ہے جو سریت آمیز احساس کے وجود کے پہلوؤں کے ترنّم (خوش آہنگی) کو بحال کرتی ہے اور جس کا ایک روحانی منصب ہوتا ہے۔''[13]

میلارمے کو اپنے فوق الفطری تجربات کے اظہار میں خاص دلچسپی تھی۔ اس کے یہاں بھی ہر لفظ ایک علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ بادلیر کی طرح میلارمے بھی علامتوں کے ذریعے حواس سے ماورا حقائق کو گرفت میں لانے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔ دراصل میلارمے اور بادلیر کی شاعری فولک ویلیس کے اس قول پر پوری اترتی ہے:

''الفاظ کا اشاریتی نظریہ اس عقیدے سے ماخوذ تھا کہ ہر آدمی کے اندر ایک فراموش کردہ، ادھ مری وحشی زبان موجود ہے۔ یہ زبان موسیقی اور خواب سے انتہا درجہ مماثلت رکھتی ہے۔''[14]

میلارمے نے اپنی نظموں میں الفاظ کے ایک 'خاص برتاؤ سے' روح کے نغمے کو گرفت میں لینے کی سعی تھی۔ وہ شاعری میں احساس اور اشیا کی راست بیانی کے بجائے اشیاء کے تصور سے دل و دماغ میں سوئے ہوئے خوابوں کو جگانے کا کام لیتا ہے جیسے اس کا کام اشیاء کی مخفی روحوں کو اجاگر کرنا ہے۔ کیوں کہ اشیاء کا ظاہری کردار نہ تو کوئی جادو جگا سکتا ہے اور نہ تخیل کو اس سے جولانی ملتی ہے۔ اسی لیے میلارمے کے یہاں خواب انگیز فضاؤں میں ہیولوں کی حرکات و سکنات اور دھندلکے اشیاء کے بجائے اشیاء کا تصور فراہم کرتے ہیں۔ جن کے وسیلے سے

پڑھنے والا ایک نئی اور حیرت انگیز سمسی کائنات میں گم ہونے لگتا ہے۔ کہیں کہیں اس تفکر آمیزی سے بھی سابقہ پڑتا ہے جو میلارمے کے یہاں ایک انوکھی عظمت کا احساس دلاتی ہے۔

OO

میلارمے کی طرح رمبو کی شاعری بھی پیچیدہ اور موسیقی آمیز ہے۔ رمبو نے بھی علامتی تحریک کو وسعت دینے میں بڑا اہم رول ادا کیا تھا۔ اس کی نظموں میں قطعیت اور منطقی تسلسل کے بجائے ایک پارہ صفتی اور گرفت میں نہ آنے والی ماورائی کیفیات قاری کو اجنبی دنیاؤں میں پہنچا دیتی ہیں۔ شاعر کے لیے وہ عقل کی پاسبانی کے بجائے حواس اور وجدان کو معتبر سمجھتا ہے۔ وہ معنی کی اساس، کبھی صوتی انسلاکات، تواترِ آہنگ اور کبھی مفاہیم کے جدلیاتی نظام پر رکھتا ہے۔ اس کا ہر لفظ کسی سُر کی علامت ہے۔ نظم کی عضویاتی تنظیم سے الفاظ کا رشتہ محض اندرونی آہنگ یا فضا کو برقرار رکھنے تک محدود نہیں رہتا بلکہ نظم کی اوپری سطح پر بھی وہ اپنا اثر چھوڑتے ہیں۔

رمبو کا تصورِ فن بھی خالص فن کے تصور سے ماخوذ ہے۔ وہ بھی شاعری کے اخلاق، سماج یا مقصد کی محکومی کے کٹر مخالف رہا ہے۔ وہ شاعری کے قائم بالذاتی کردار پر اصرار کرتے ہوئے اسے غواصی کا عمل قرار دیتا ہے جس کی رو اندر کی طرف ہوتی ہے۔ علامتی توانائی کے بغیر شاعری میں الفاظ کی جوہری قوتوں کا اثر زائل ہو جاتا یا اس میں بے حد کمی واقع ہو جاتی ہے۔ ان معنوں میں رمبو نے شاعری کی ایک نئی زبان خلق کی تھی۔

رمبو نے ایک لمبا عرصہ معنی خیز خاموشی میں گزار دیا۔ مگر اس کا موجودہ تخلیقی سرمایہ ایک عظیم انسانی رزمیہ سے کم حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی شخصیت رومانوی ترددات اور شدید جذباتی تصادمات سے مملو تھی۔ زمانے کے سیل کے تحت جو مجادلہ جاری ہے اس کی عمیق نظروں نے وہاں تک رسائی حاصل کر لی تھی۔ علامت نگاروں میں وہ سب سے زیادہ ذہین اور نفسیاتی نگاہ رکھنے والا سمجھا جاتا ہے۔ اسی لیے اس کے کلام کی سب سے زیادہ تشریحیں اور تفسیریں کی جاتی رہی ہیں۔

OO

رمبو کے علاوہ پال والیری، ورلین اور کلاڈل کی شاعری بھی علامتی اسلوب، ذاتی تجربے اور ذاتی ردعمل، حقیقت سے مکمل انقطاع، الفاظ کی معمولی اور متداول معنیت سے گریز، انسانی روح اور اشیاء میں غواصی کے عمل، نامعلوم کی جستجو اور مابعد الطبیعیاتی حوالوں سے عبارت ہے۔ ان تمام شعرا کے یہاں حسن کا ایک مثالی تصور ہے۔ انگریزی میں پری ریفائلٹ گروپ اور

ییٹس کی شاعری، جرمنی میں رلکے اور اسٹیفن جیوج اور روس میں الیگزنڈر بلاک کی شاعری علامتی فکر ہی کی غماز ہے۔ موجودہ عہد میں علامتی تحریک ایک یادگار پارینہ ہوکر رہ گئی ہے۔ مگر علامتی فکر اور علامتی اسلوب، دنیا بھر کی شاعری میں آج بھی برقرار ہے۔

حواشی

1. Baudelaire, "The Poem itself edited by Burn Shaw" USA 1964, p 9
2. Brain Lee, "Essays on Style & Language" edited by Roger Flower, London, 1970, p 50
3. D.A Coutan 'Word Magic' IInd ed. London 1966, p 59
4. Northrop Fry, "Anotomy of Criticism" USA, Paper Back 1st ed.. 1971, p 78
5. Dr. D. Runes, "Dictionary of Philosophy" Philosophic Lib, New York, 1942
6. سید حسن عسکری 'شعر و حکمت' شمارہ 6، حیدر آباد، ص 281
7. Joshef, T. Shipley "Trends in Literature" London 1946, p 163
8. W. B. Yeats, Quoted by Edmund Wilson, "The Axel's Castle" The Fontana Library, 1959, p 25
9. ترجمہ از ضمیر الدین احمد 'علامت نگاری' سوغات نظم نمبر 1961، ص 25
10. Encyclopaedia of Britinica vol.2, p 701
11. Baudelaire, - quoted by C.M. Bowra in "Heritage of Symbolism" p 45
12. J. M. Cohen, "Poetry of This Age" Arrow Books Ist Ed. Londo, 1959, p 12
13. "Literary Criticism, A Short History" by William K. Wimsatt Jr. & Cleanth Brooks vol4, London 1970, p 593
14. Fowlic Wallace, " Mallarme" USA 1970, University, of Chicago, p 764

پیکری تحریک

(Imagist Movement)

پیکری تحریک کا آغاز۔۔۔ بقول ایف ایس فلنٹ[1] 1909 سے ہوتا ہے۔ ایک لحاظ سے Poets Club کے ساتھ ہی امیجسٹ تحریک کی بھی ابتدا ہوجاتی ہے۔ اس کلب کی بنیاد 1908 میں رکھی گئی تھی جس میں ہیوم نے پہلی مرتبہ امیج سے موسوم کیے بغیر اپنی مختصر نظموں میں بڑی خوب صورتی سے امیج خلق کیے تھے۔ اس تحریک کے پروان چڑھانے میں جن آٹھ افراد کا رول اہم رہا ہے ان میں ایذرا پاؤنڈ، ہلدا ڈولٹل، جے جی فلیچر، ایمی لوویل، امریکن تھے اور ہیوم رچرڈ ایلڈنگٹن، ایف ایس فلنٹ اور ڈی ایچ لارنس انگلستان سے تعلق رکھتے تھے۔

ڈی ایچ لارنس پیکر پسندوں کے مخالف جورجین گروہ کے مجموعوں میں بھی شامل کیا جاتا تھا۔ اصولی طور سے جورجین اور پیکر پسندوں کے مابین جو ایک بڑی خلیج ہے۔ ایذرا پونڈ کو اس کا شدید احساس تھا۔ اسی باعث وہ آگے چل کر امیجسٹ تحریک سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔

علامتیت کے بعد اس تحریک کی تاریخی اور ایک اعتبار سے لسانی اہمیت ہے۔ The Times Lilerary Supplement کے لفظوں میں:

> ''پیکری شاعری ہمیں امیدوں سے بھر دیتی ہے، حتی کہ اس وقت بھی جب کہ وہ بہت اچھی نہیں ہوتی، اس پیرائے میں بہت اچھی شاعری کی امید ضرور کی جاسکتی ہے۔''[2]

ٹی ای ہیوم امیجزم کے اہم نمائندوں میں سے ایک ہے۔ اس نے 1908 سے اپنے باغیانہ تنقیدی خیالات کا اظہا کرنا شروع کر دیا تھا۔ اس کے ذہن پر برگساں کے فلسفہ کا

گہرا اثر تھا۔ ریمی۔ دے گورماں نے بھی اس کی فکری و ذہنی تشکیل میں زبردست حصہ لیا۔ خود ٹی ای۔ ہیوم نے اپنے مجرد تصورات کو چند نظموں کے ذریعہ محسوس و عملی شکل میں پیش کیا جو ادب میں واقعی ایک نئی چیز تھی۔ Poets Club (ہیوم ہی نے 1908 میں اس کلب کی بنیاد رکھی تھی) میں ان نظموں کو موضوع بحث بنایا گیا اور عام طور پر ان نظموں کی تازہ کاری کی اہمیت تسلیم کی گئی۔

ہیوم رومانویوں کی یاس پرستانہ فطرت اور اپنے آپ پر زبردست عائد کردہ خود ترحمی کو حقارت کے ساتھ رد کرتا ہے۔ روایت کے نام سے اسے چڑ تھی۔ وہ کبھی منصوبہ بند (پابند) نظم کے لیے خود کو تیار نہیں کر سکا۔ اس نے ایک مدت تک مختلف زبانوں اور انگریزی شعری روایتوں کا گہرا مطالعہ کیا مگر کوئی بھی اس کی پارہ صفت طبیعت کو مطمئن نہیں کر سکا۔ آخر کار گستاؤ کان ہی سے وہ متاثر ہوا جسے وہ سب سے زیادہ دراک خیال کرتا تھا۔ وہ پارناسی دبستان کے خاتمے کے بعد گستاؤ کان اور ان رومانویوں کو غنیمت گردانتا تھا جو اس کے مزاج پر پورے اترتے تھے۔ یہ گروہ وہ تھا جس کا طرزِ احساس اور اسلوب بالکل نیا تھا۔ بعد ازاں ہیوم اپنی تصنیف Notes on Language & Style میں پیکریت کے سلسلے میں چند اصول بھی وضع کرتا ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ ہر عہد کی شاعری زبردست تبدیلیوں سے گزرتی رہی ہے۔ وہ پرانے اوزان، لے اور آہنگ کے نظام کو نئے شاعروں کے لیے نہایت تکلیف دہ اور بڑی حد تک ناقابلِ عمل قرار دیتا ہے۔ اس کی نظر میں پیش پا افتادہ اور متداول بحور و اوزان تیسرے درجہ کے کند اور غبی شعراء کے لیے ایک سہل الحصول راستہ مہیا کرتے ہیں۔ وہ شاعری کو ایک مشکل فن خیال کرتا ہے جس میں نظم کی بنیاد پیکر/ پیکروں اور تازہ تر استعارات پر استوار ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک نثر ناراست اظہار کا فن ہے۔ جب کہ شاعری میں پیکر کا فن شئے کو براہِ راست دخیل کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔

ہیوم نے علامت پرستوں کے اس خیال کی بھی نفی کی کہ شاعری تمام فنونِ لطیفہ میں موسیقی سے زیادہ قریب ہے۔ ہیوم نے یہ نظریہ قائم کیا کہ شاعری موسیقی سے زیادہ بت سازی کے قریب ہے۔ گویا اس نے شاعری کو سننے سے زیادہ پڑھنے اور پڑھ کر محسوس کرنے کی چیز سے تعبیر کیا جو کہ باصرہ اور دوسرے حواس کو برانگیخت کرنے کا ذریعہ ہے۔ شاعر اپنی خلاقانہ بصیرت اور وجدان کے ذریعے نئے پیکر خلق کرتا ہے جو جادو کا اثر رکھتے ہیں۔ اسی

لیے ہیوم خیال کو زبان پر فوقیت دیتا ہے کہ زبان تو محض اس خیال کے اظہار کا ایک معمولی ذریعہ ہے۔

ہیوم شعر کے تخلیقی عمل اور مادی و طبیعی عمل کے مابین کسی قسم کا فرق محسوس نہیں کرتا۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ اگر ہم کھڑکی کے باہر چمنیوں سے گاڑھا دھواں نکلتا ہوا دیکھتے ہیں یا اندھیرے میں برق پاش قمقمے روشن ہیں تو ہمیں فوراً اس منظر کو کاغذ پر منتقل کر دینا چاہیے۔ وہ شاعری میں اخلاق اور فلسفہ کی مداخلت کو بھی بے جا قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک نظم کا محرک محض ایک لمحاتی تاثر ہوتا ہے اس لیے طویل نظم ایک بے معنی سی بات ہے۔ یہی سبب ہے کہ پیکر سازوں کی نظمیں عموماً مختصر ہوا کرتی تھیں۔ ایڈگر ایلن پو مختصر نظم ہی کو مثالی قرار دیتا تھا۔ اس کی نظر میں ایک مثالی نظم وہ ہوتی ہے جو کم از کم لفظوں میں لکھی ہوئی ہو حتیٰ کہ ایک شعر، بند یا ایک لفظ ہی پر وہ مشتمل کیوں نہ ہو۔

○○

ہیوم کے علاوہ دوسری طرف ایف ایس فلنٹ تھا۔ جسے فرانسیسی ادب کے عصری رجحانات و تحریکات کا گہرا علم تھا۔ وہ نظم کی آزاد ہیئت کا طرف دار اور مبلغ تھا۔ ہیوم اور فلنٹ کی پہلی میٹنگ 25 مارچ 1909 کو سوہو میں Eiffel Tower ریستوراں میں منعقد ہوتی ہے جس میں جوزف، کیمپبل، فلورنس فار، اور ایڈورڈ اسٹورر بھی شریک تھے۔ اس جلسے میں عصری شاعری زیر بحث آتی ہے۔ یہ مسئلہ بھی زیر بحث آتا ہے کہ عصری شاعری کو کس طرح آزاد ہیئت، جاپانی ہائکو Haikai اور ٹانکا Tanka اور عبرانی ہیئت سے بدل دیا جائے۔ اسٹورر اور ہیوم نے مباحثہ میں سرگرم حصہ لیتے ہوئے شاعری میں پیکر سازی پر زور دیا۔ ہیوم نے الفاظ کی بھرمار اور بے جا طوالت کے بجائے اختصار اور ایجاز کی حمایت کی۔ وہ چاہتا تھا کہ شاعری میں قطعی، صحیح اور نک سک درست پیش کش سے کام لیا جائے۔ جہاں تک ہو سکے غیر ضروری الفاظ سے احتراز کیا جائے۔ اسی جلسے میں اسٹورر نے س نئے طریقۂ کار کی روشنی میں امیج لفظ کو قبول کرنے پر زور دیا۔ اسٹورر نے ان الفاظ کے ساتھ ہیئت کی مخالفت کی:

> ''آئمبک بحر کسی قطعے خوبی کی حامل نہیں ہوتی، حتیٰ کہ اس کے استعمال میں شاعر نے مہارت کا ثبوت ہی کیوں نہ دیا ہو۔ عروضی اوزان جیسی چیزیں محض

ذریعہ ہیں مقصد نہیں۔ جو بچکانہ غیر معقولیت اور غیر ضروری تکرار کے حامل
ہوتی ہیں۔''[3]

اسٹورر کے انہی خیالات کی بازگشت ہیوم کے ان الفاظ میں بھی سنائی دیتی ہے:

''عروضی شاعری پر میرا اعتراض یہ ہے کہ وہ لوگ جنھیں نہ تو شعری فیضان
حاصل ہے اور نہ جن کے دماغ میں نئے پیکروں کا ذخیرہ ہوتا ہے وہ بھی
شاعری کرنے کے مجاز ہوتے ہیں۔''[4]

گویا ہیوم اور اسٹورر نظم کی آزاد ہیئت پر اس لیے زور دیتے ہیں کہ پابند ہیئت محض ایک منصوبہ کی حامل ہوتی ہے۔ جس نے تقطیع اور عروض پر مسلسل مشق کے بعد مہارت حاصل کرلی ہو وہ بھی چند خیالات اور موضوعات کو کسی تکنیکی ڈھانچے میں ڈھال سکتا ہے۔ خواہ وہ مناسب خلاقانہ صلاحیتوں سے بہرہ ور ہو یا نہ ہو۔ اس اعتبار سے پیکر سازوں نے جہاں ایک طرف مصورانہ محاکاتی عمل پر زور دیا وہیں دوسری طرف مختصر اور آزاد نظم کی ترویج کی بھی بھرپور حمایت کی۔

اس جلسے کے انعقاد کے ایک ماہ بعد ایذرا پاؤنڈ لندن پہنچتا ہے تو یہاں بھی اسے اپنے خیالات ہی کی باز آفرینی سنائی دیتی ہے۔ وہ ایک عرصہ تک ہیوم، فلنٹ اور اسٹورر کے خطوط پر ہی سوچتا رہا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ ''شاعری میں اشیاء جیسی نظر آتی ہیں ہو بہو ویسی ہی ان کی مصورانہ شبیہ کھینچی جائے۔'' ہیوم کی طرح اس نے بھی حسن، اختصار اور اخلاقیات سے آزادی کی پُرزور حمایت کی۔

ہیوم اور پاؤنڈ دونوں ہی اس خیال پر متفق تھے کہ شعری تصورات ان اشیاء کی نقش کاری کے ذریعہ ہی بہتر طور پر ادا ہوسکتے ہیں۔ 1912 میں پاؤنڈ، ہلداڈولٹل اور رچرڈ ایلڈنگٹن کی شاعری میں پیکر سازی کے نئے اور حیرت انگیز تجربے سے بے حد متاثر ہوتا ہے۔ پاؤنڈ پہلی دفعہ اس نوع کی شاعری کو پیکری imagist کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ ایچ ڈی اور ایلڈنگٹن کی ان نظموں کو ہیرٹ مونرو Harrit Monroe کے پاس اس تعارف کے ساتھ روانہ کرتا ہے کہ یہ نظمیں جدید ہیں۔ ان کا موضوع کلاسیکی ہے۔ یہ اختصار کی حامل ہیں۔ یہ معروضی رنگ رکھتی ہیں۔ ان کا انداز یونانیوں کی طرح راست ہے۔ ان نظموں میں بے جا صفات adjectives کی بھرمار ہے اور نہ ہی استعارات غیر واضح ہیں۔

1909 ہی میں ہیوم کا شعری مجموعہ Ripostes کے نام سے شائع ہوتا ہے۔ ہیوم پہلی بار اپنی کتاب میں 'image' کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ 1912 ہی میں 'Poetry' نام کے مجلّے میں رچرڈ ایلڈنگٹن کی تین نظمیں اس تعارف کے ساتھ شائع ہوتی ہیں کہ ''رچرڈ ایلڈنگٹن ایک پیکر ساز شاعر ہیں۔ ان کا تعلق اس گروہ سے ہے جو کہ شاعری میں آزاد ہیئت کے تعلق سے نت نئے تجربے کا حامی ہے اور جو یونانیوں کی طرح پر جوش و سرگرم ہیں۔ یہ گروہ وہ ہے جو کہ فرانسیسی شاعروں مثلاً میلارمے وغیرہ کی طرح انگریزی نظموں میں سبک اور لطیف لے کا تجربہ کر رہے ہیں۔''

پہلی مرتبہ پوئٹری بابت مارچ 1913 میں ایف ایس فلنٹن نے 'پیکریت' عنوان کے تحت مندرجہ ذیل اصولوں کی نشان دہی کی:

1. (شاعری میں شئے سے راستہ مکالمہ) یعنی شئے کو بلا واسطہ برتنا، خواہ وہ معروضی ہو یا موضوعی۔
2. ایسے الفاظ کو قطعی متروک قرار دینا جو اشیاء کی نمائندگی میں مددگار ثابت نہ ہوں۔
3. جہاں تک موزونیت کا تعلق ہے تال اور سم کے اتار چڑھاؤ کے بجائے موسیقانہ الفاظ کے ذریعہ ادائیگی۔

یہاں فلنٹ اس خیال کی بھی تردید کرتا ہے کہ امیجسٹ تحریک روایت کی تردید کرتی ہے۔ جب کہ امیجسٹ تحریک سے اعلیٰ روایتوں کی ایک بار پھر تجدید ہوتی ہے۔ یہ اعلیٰ روایتیں کلاسیکی ادب عالیہ سے تعلق رکھتی ہیں۔ سیفو 'Sappho' کیٹولس Catullus، ولان Villon وغیرہ کی شاعرانہ اقدار کو فلنٹ صحت مند اور ہمیشہ زندہ رہنے والی قرار دیتا ہے۔

تقریباً اسی زمانے میں اس گروہ کے اہم شاعر اور نقاد ایذرا پاؤنڈ نے اپنا تاریخی اعلان نامہ شائع کیا جس میں وسیع پیمانے پر پیکر سازی کے اصولوں پر بحث کی۔ پاؤنڈ نے مندرجہ ذیل اصولوں پر خاص طور سے روشنی ڈالی:

1. عام بول چال کی زبان استعمال کی جائے۔ ہمیشہ قطعی الفاظ برتے جائیں نہ کہ آرائشی نوعیت کے۔
2. نئے اوزان دریافت کیے جائیں۔ تا کہ نئے موڈز اور نئی کیفیات کے اظہار میں آسانی

ہو سکے۔ پرانے اوزان کی نقالی سے اس لیے گریز برتا جائے کہ وہ صرف پرانے موڈز کی یافتنی کے سوا اور کوئی کام انجام نہیں دے سکتے۔ ہمیں صرف آزاد نظم کی ہیئت پر ہی اصرار نہیں کہ شاعری کا یہی ایک طریقہ اظہار ہے۔ ہم صرف آزادی کے حصول کے پیش نظر آزاد نظم کے تحفظ کے لیے برسرپیکار ہیں۔ ہم اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ ایک شاعر کی انفرادیت روایتی ہیئتوں کی نسبت آزاد نظم کی ہیئت میں غالباً بہتر طور پر اجاگر ہوسکتی ہے۔ شاعری میں ایک نئی لے کا مطلب ایک نیا خیال ہوتا ہے۔

3. موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی پر زور۔ ہوائی جہازوں اور موٹرکاروں پر خراب انداز میں شاعری کرنا اچھے فن کی ضمانت نہیں۔ نہ ہی ماضی کے تعلق سے بہتر شاعری کرنا لازمی طور پر برا فن قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہم جدید زندگی کی فنی قدر پر شدید یقین رکھتے ہیں پھر بھی ہم واضح کردینا چاہیں گے کہ کوئی بھی چیز اتنی مجہول اور قدیم طرز کی نہیں جتنا کہ 1911 میں تیار کردہ ہوائی جہاز ہے۔

4. پیکر خلق کرنا: اگرچہ ہمارا مصوری کا اسکول نہیں ہے۔ ہمارا اس بات پر اعتماد ہے کہ شاعری مخصوص انفرادیتوں کو بے کم وکاست ادا کرے۔ نیز اسے مبہم بیان سے خواہ وہ کتنا ہی پرشوکت اور شان دار کیوں نہ ہو گریز برتنا چاہیے۔ یہی سبب ہے کہ ہمیں آفاقی شاعر کے تصور سے اختلاف ہے کیوں کہ ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے فن کی حقیقی پے چیدگیوں سے پہلوتہی اختیار کرتا ہے۔

5. ایسی شاعری خلق کرنا جو کہ ٹھوس اور صاف ہو۔ نہ تو وہ غیر قطعی ہو اور نہ ہی دھندلاتی ہو۔

6. آخر میں، ہم سے بیشتر حضرات وہ ہیں جو اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ ارتکاز شاعری کا عین جوہر ہے۔5

اس اعتبار سے ایذرا پاؤنڈ بھی شاعری کی ہیئت اور تکنیکی طریقۂ کار کو ہی اولیت دیتا ہے۔ وہ نئی حسیت کے مطابق نئے عروضی پیمانوں کی دریافت اور نظم کے آزاد فارم کو انسان کی بنیادی آزاد پسند فطرت کے پیش نظر قبول کرنے نیز موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی کا کٹر حامی ہے۔ وہ تازہ اور تصویری پیکروں کی تلاش اور غیر تجسیمی الفاظ کے نسخ اور ٹھوس اور واضح شاعری نیز شعری ارتکاز کے نظریہ پر زور دیتا ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

''شاعری کو ہمیشہ ہو بہ ہو نثر جیسی ہونا چاہیے۔ معروضیت اور معروضیت...
زبان کی تشکیل مجسم اشیاء سے ہوتی ہے۔ غیر تجسیمی اصطلاحات میں عمومی
اظہارات کاہلی کے مترادف ہیں، وہی صفت استعمال کرنی چاہیے جو کہ محض
آرائشی نہ ہو کر اقتباس کی معنویت کے لیے ضروری ہو۔'' 6

OO

ایسا نہیں کہ امیجسٹ تحریک سے پہلے شاعری میں پیکر کا وجود نہیں تھا۔ علامت اور پیکر شاعری کی وہ بنیادی شرائط ہیں جن سے قدیم ترین شاعری کا دامن بھی خالی نہیں۔ سی ڈی لیوس کا بھی یہی خیال ہے کہ پیکر ہمیشہ تمام شاعری میں موجود رہا ہے اور ہر نظم بذاتِ خود ایک پیکر ہوتی ہے۔ پیکر کا بنیادی وظیفہ ہمارے نظام حواس کو متحرک کرنا ہے۔ اصلاً پیکر وہاں واقع ہوتا ہے۔ جہاں وہ ہمارے نظام حواس میں سے کم از کم کسی ایک حِس sense کو برانگیخت کرتا ہے۔ لیوس نے ایک جگہ لکھا ہے:

''ایک نظم میں پیکر مختلف زاویوں سے جڑے ہوئے آئینوں کے سلسلے کی
طرح ہوتے ہیں تاکہ وہ موضوع کو کئی پہلوؤں سے منعکس کر سکیں بلکہ یہ
ایسے جادوئی آئینے ہوتے ہیں جو نہ صرف موضوع کا عکس پیش کرتے ہیں
بلکہ اسے زندگی اور ہیئت عطا کرتے ہیں۔ ان میں روح کو مرئی بنانے کا بھی
ملکہ ہوتا ہے۔'' 7

پیکر محض تخئیل کی تراشی ہوئی تصویر نہیں ہوتا۔ وہ تمام حالتیں جو یا تو امکانی ہیں یا جن سے سابقہ نہیں پڑا ہے مگر پڑ سکتا ہے یا وہ تجربات کا ذخیرہ جن کا تعلق شاعر کے ماضی سے ہے یا وہ ہیولے جو کسی نہ کسی صورت میں ذہن کے اندر گشت کرتے رہتے ہیں— ان کی حسیاتی پیش کش کو پیکر کا نام دیا جاتا ہے مگر اس کے لیے صحت مند حواسِ خمسہ کے ساتھ ساتھ تیز حافظہ بھی درکار ہے۔ ماضی کے تجربات کا وافر سرمایہ اور مشاہدہ کی زبردست قوت بھی ضروری ہے۔

قدرتی مناظر کی تصویر کشی یا کسی صورتِ حال کی ہو بہو عکاسی یا نقل کو محاکات تو کہا جا سکتا ہے مگر محاکات کو پیکر کا نعم البدل نہیں کہا جا سکتا۔ محاکات کا تعلق بیرون سے زیادہ ہے جب کہ پیکر ہر دو طرف سے وابستہ ہوتا ہے۔ مجرد اور مجسم، محسوس و مشہود ہر دو اعتبار سے پیکر کی تشکیل

ہوتی ہے۔ جیسا کہ لیوس جذبہ اور احساس کے بغیر پیکر اور خصوصاً شعری پیکر کے تصور سے ہی انکار کرتا ہے۔

پیکر پسندوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ لوگ کبھی مغلوب الجذبات نہیں ہوتے۔ وہ محض شئے کے ذریعہ ایک جذبہ اور اس جذبہ کے وقوعہ happaning کو بغیر کسی توصیفی کلمے کے منتقل کرنے کو اصل فن کہتے تھے۔ اسی لیے پیکر پسند شاعری تراشیدہ پتھر کی تختی کی طرح ہم وار اور بے جھول نظر آتی ہے، یہی ان لوگوں کا دعویٰ بھی تھا۔ مسز ایف اسپرجین F. Spurgeon نے شیکسپیئر کے یہاں حسی پیکروں کی ایک دنیا دریافت کی ہے۔ وہ تو کہتی ہیں کہ شیکسپیئر بنیادی طور پر ایک سچا پیکر ساز ہے۔ وہ پیکر کے وسیلے سے ہی اپنے تصور، خیال، جذبے اور احساس کا اظہار کرتا ہے۔

OO

پیکر کسی شئے کی ذہنی تصویر کے مماثل ہوتا ہے۔ کم از کم لفظوں میں مجسم، بصری یا حسیاتی تصویر کو پیکر کہا جاتا ہے۔ ایسا بھی کہا گیا کہ پیکر شئے نہیں بلکہ ہو بہو نقل اور انعکاس ہوتا ہے۔ محض تخلیق نہیں بلکہ کسی شئے کی از سر نو تخلیق ہے۔ ہیوم الفاظ اور اشیاء کے مابین کسی تفریق کو قبول نہیں کرتا تھا۔ پیکریت کے تحت الفاظ اشیاء کا نعم البدل ہوتے ہیں۔ اس لیے پیکر سازوں کے یہاں اشیاء اپنی پوری حرکیت، کیفیت، کمیت، حجم و ابعاد اور رنگ و آہنگ کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں۔ سی ڈی لیوس کہتا ہے کہ شاعر کا منصب یہ ہونا چاہیے کہ ''وہ اشیاء کو ایسا ہی دیکھے جیسی حقیقت میں وہ ہیں۔''8

جیورج وہیلی George Whalley نے پیکر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''پیکر ایک ایسا واحد لفظ ہے جو کوئی معین صفت نہیں رکھتا۔ ایسا کوئی طریقہ نہیں کہ شاعری میں ہم قطعی طور سے یہ نشاندہی کرسکیں کہ یہ کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کہاں پر ختم اور ایسا کوئی حتمی ضابطہ نہیں جس بنا پر یہ حکم لگایا جاسکے کہ ایک پیکر اپنے آپ میں کیا ہوتا ہے اور کیا نہیں۔''9

ایذرا پاؤنڈ کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ:

> ''تمام زندگی میں ایک پیکر خلق کرنا بھاری بھرکم تصنیفات سے بہتر ہے۔''10

شعری پیکروں کو پوری طرح سمجھنے کے لیے پیکروں کی نفسیاتی توضیحات پر بھی غور کرنا ضروری ہے۔ تحلیلِ نفسی کے تحت علامت کے ساتھ ساتھ پیکروں کو بھی اہمیت دی گئی ہے۔ نفسیاتی ماہرین کے مطابق پیکر تجربۂ ماضیہ سے تعلق رکھتا ہے اور اپنے آپ میں ماضی سے وابستگی کے باعث حیرت انگیزی کا بھی حامل ہوتا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ پیکر دھندلا، کہر آلود، نامکمل اور غیر یقینی ایسی کیفیات کا حامل ہوتا ہے۔ اسے دیر پایا مستقل صورت حال سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ زمانی بعد ان میں خواب انگیز کیفیت کو راہ دیتا ہے۔ عموماً آنکھ موند لینے پر یا کان بند کر لینے پر یا تھوڑی دیر کے لیے گم سم ہو کر غور کرنے پر پیکر ذہن کی پلیٹ پر لہرانے لگتا ہے۔ بہر حال پیکر کو تجربہ سے منقطع نہیں کر سکتے۔ ممکن ہے مختلف تجربات اور واقعات میں سے چند منتخب تجربے ایک مرکب پیکر تعمیر کریں۔ تاہم حقیقت کا بعینہ ابعادی ڈھانچہ شعری پیکر میں راست طور پر درآمد نہیں کیا جاتا۔ بلکہ ذہن کا حسیاتی نظام حقیقت کو ایک طور انگیز کر کے اسے ایک قیاسی واقعی پیکر میں بدل دیتا ہے۔ کیمرہ تصویر کو اسی لیے پیکر کا نام نہیں دے سکتے کہ اس میں ایک مخصوص قماش کے تحت معمولاتی تکنیک عمل میں آتی ہے۔ ذہن کے حسیاتی اور ترکیبی نظام سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس طرح تخئیل کی تخلیقی قوت پیکر کی تشکیل میں ایک اہم کردار انجام دیتی ہے۔ ینگ ایک جگہ لکھتا ہے:

> "انسانی سائیکی میں توانائی کے ظہور کی واضح تر صورت کا نام امیج ہے، جو تخیل کی تخلیقی قوت سے نشو و نما پاتا ہے۔"[11]

چوں کہ پیکر کی تشکیل کے لے پیش بند حواسی تجربہ ناگزیر ہے اس لے موٹے طور پر نفسیات نے دو طرح کے پیکروں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

(1) پیکر بلاواسطہ (2) پیکر بالواسطہ

بلاواسطہ پیکر، سامعہ، شامہ، ذائقہ اور لامسہ سے تشکیل پاتے ہیں یہ پیکر ایسے ہوتے ہیں جنھیں آدمی اپنے پیش آمدہ تجربات کی بنا پر فوراً اخذ کر لیتا ہے بالواسطہ پیکروں کو پانچ مختلف نام دیے گئے ہیں:

(1) مابعد پیکر

(2) ابتدائی پیکر

(3) حافظے کے پیکر
(4) تخئیلی پیکر
(5) نیم خوابی پیکر
(6) خوابی پیکر
(7) وہمی پیکر

1. مابعد پیکر: مثلاً کسی تیز قمقمے پر گہری نظر ڈال کر ایک دم ہٹالی جائے تو اس قمقمے سے رشتہ ٹوٹ جانے کے بعد بھی کافی دیر تک اس کا پیکر ذہن میں محفوظ رہتا ہے۔ اسے حسی پیکر کہا جاتا ہے۔

2. ابتدائی پیکر: یہ پیکر راست نہ ہو کر بھی واضح ہوتا ہے۔ حسیات سے اس کا بلاواسطہ تعلق نہ ہونے کے باوجود حسی عنصر اس میں مضبوط ہوتا ہے۔ یہ پیکر زندگی کے ابتدائی اور شدید تجربات سے عبارت ہوتے ہیں۔

3. حافظے کے پیکر: یہ پیکر تجربہ ماضیہ سے تعلق رکھتے ہیں مگر یہ بھی، راست طور پر تجربہ کا حصہ بنتے ہیں اور بعد ازاں یادداشت کے مامن میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ مگر تطبیقی ماحول کے پیش نظر حافظہ فوراً ان پیکروں کو اجاگر کر دیتا ہے۔ دراصل پرانی یادیں ایک طرح سے ایسے مرکب پیکروں میں بدل جاتی ہیں جن میں لامسہ، ذائقہ، باصرہ، شامہ یا سامعہ کا کوئی حواسی تجربہ مشترک ہوتا ہے۔

4. تخئیلی پیکر: حافظے سے اس کی شکل ذرا بدلی ہوئی ہوتی ہے۔ یادداشت کی عضویت یہ ہے کہ وہ حال کے ہر نوعی تجربہ کو اپنی تمام کڑواہٹوں اور شیرینیوں کے ساتھ حافظے میں محفوظ کر لیتی ہے۔ جب کہ تخئیلی پیکر پرانے تجربے کو رد بھی کرتا ہے اور قبول بھی۔ مختلف تجربات میں سے انتخاب کر کے ایک نئے پیکر کی تعمیر بھی کرتا ہے۔ بہر حال حافظے سے اگر ماضی ہٹا لیا جائے تو وہ محض مجہول ہو کر رہ جائے۔ جب کہ تخئیل میں فعالیت اور تخلیقیت کی زبردست قوت پائی جاتی ہے۔ حافظہ اشیاء کو ہو بہو منتقل کر سکتا ہے مگر تخئیل اسے توڑ مروڑ کے ایک نیا فریم دینے کی قوت رکھتا ہے۔ تخئیل کے اسی عمل کو ترکیبی بھی کہتے ہیں۔

5. نیم خوابی پیکر: جب حسیاتی نظام پوری طرح بیدار نہ ہو اور ادھ کچری نیند یا خواب انگیز نشہ کی سی کیفیت اعصاب پر محیط ہو اس وقت کئی مسخ شدہ خواب انگیز، مرکب اور ادھ کچرے پیکر تشکیل پاتے ہیں انہی پیکروں کو خوابی پیکر Hypnogogic کیا جاتا ہے۔

6. خوابی پیکر: یہ پیکر بیداری یا نیم بیداری حالت کے بجائے گہری نیند کے عالم میں خوابوں سے متشکل ہوتے ہیں۔ عالم خواب میں چوں کہ ہر تحریم اور دباؤ بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے شعور سے لاشعور تک ہر طرح کے تجربات، خیالات، خواہشات اور آرزوئیں بے نیل و مرام رقص کرتی ہیں۔ اس لیے خواب کے پیکر نسبتاً بے حد رنگین، دھندلے، بے باک، اور گڈمڈ قسم کے تشکیل پاتے ہیں۔

7. وہمی پیکر: ان کا تعلق لاشعور سے زیادہ ہے۔ یہ راست ہونے کے باوجود غیر حقیقی ہوتے ہیں۔ وہ عدم تکمیل آرزوئیں جو سماجی و اخلاقی تحریمات کے سبب لاشعور کے عظیم مامن میں دھکیل دی جاتی ہیں۔ نتیجتاً بعض ذہنوں پر اس کا شدید اور منفی اثر رونما ہوتا ہے۔ وہ ایسے اعصابی مریض ہو جاتے ہیں جنھیں ہر مجہول خواہش کو اپنی آنکھوں کے سامنے نظر آنے لگتی ہے۔ خواہ وہ شئے شامہ سے متعلق ہو یا سامعہ یا لامسہ سے۔ بہر حال ان کے شعور پہ ان کی عدم تکمیل خواہش اس قدر مسلط رہتی ہے کہ وہ وجود اور غیر از وجود واہمے میں فرق کی صلاحیت بھی کھو بیٹھتے ہیں۔ یہ پیکر واہمے سے ہی عبارت خیال کیے جاتے ہیں۔

خصوصاً نفسیات نیم خوابی اور وہمی پیکروں پر ہی بحث کرتی ہے۔ ینگ نے اس میں اجتماعی لاشعوری پیکروں کا اضافہ کیا۔ یہ پیکر حالِ موجود سے لے کر ماقبل تاریخ اور عالمِ انسانیت کے تاریک ترین جنگل کے عہد تک محیط ہیں۔ ینگ نے محض داخلیت اور جنس کے بجائے آفاقی و نسلی اور تہذیبی عوامل کو بھی اہمیت دی۔ دراصل اس کا نظریۂ اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپ، آدمی کو محض ایک فرد کی حیثیت سے قبول نہیں کرتا بلکہ وحدت میں کثرت اور ''ہے آدمی بجائے خود ایک محشر خیال'' کے مصداق ایک فرد پوری عالمِ انسانیت کے تجربات کا حامل ہوتا ہے۔ وہ ایسا اجتماعی فرد ہوتا ہے جس کے پسِ پشت حال اور ماضی بلکہ بعید ترین ماضی بیک وقت کارفرما ہوتا ہے۔ اس کا ہر عمل بعید ترین ماضی اور نسلی رشتوں سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ینگ کے مطابق لاشعوری پیکر ہمیشہ کے لیے اجتماعی لاشعور میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ انیس ناگی کے لفظوں میں:

> ''امیج کی تعمیر ایک قدیمی عمل ہے۔ قدیم انسان کا اظہار محاکاتی تھا۔ اس کا ابلاغ تصاویر تھیں۔ اس وقت آواز اور آوازوں سے الفاظ نحوی ترتیب میں پابند نہیں ہوئے تھے۔ قدیم انسان کے پاس تجربہ تھا لیکن تجربہ الفاظ کا محتاج

تھا۔ لکیریں اور لکیروں سے مرتب شدہ تصویریں اس کا اظہار تھے۔ آج جب
شاعر اپنا اظہار تصاویر کی رو سے کرتا ہے تو لکیروں کی جگہ الفاظ اور ان سے
مرتب شدہ خاکوں نے لے لی ہے۔ امیج کی تخلیق کرتے وقت نیا شاعر قدیم
انسان کی اس بنیادی عادت کا لاشعوری طور پر اعادہ کرتا ہے جو اس کے اظہار کا
بنیادی ذریعہ تھے۔"[12]

اسی لیے کہا جاتا ہے کہ لاشعوری پیکروں کا فن اور شاعری سے گہرا تعلق ہے۔ لاشعور محض انفرادی اور محدود دائرۂ کار رکھتا ہے۔ اس لیے ینگ نے اجتماعی لاشعور کا نظریہ قائم کیا جو کہ ذاتی چیز نہ ہو کر اجتماعی حیثیت کا حامل ہے۔ ان لاشعوری پیکروں کا اظہار قدیم حکایتوں، اسطوری کہانیوں اور جادوئی داستانوں کے ذریعہ عمل میں آتا رہا ہے۔ ینگ انھیں علامت کا بھی نام دیتا ہے کہ علامت لاشعور کے اظہار کا بہترین وسیلہ ہوتا ہے اور پیکر انسان میں قبل از پیدائش سے دخیل رہتے ہیں۔

OO

جدید شعرا نے پیکریت کی تحریک اور پیکری اظہار سے تخلیقی سطح پر کئی اثرات قبول کیے مگر ان اثرات کے باوجود انھوں نے محض تجسیمی اور متعین پیکروں پر زور نہیں دیا بلکہ ان کے یہاں پراسرار، مابعدالطبیعیاتی اور تجریدی قسم کے پیکروں کی بھی فراوانی ہے۔ پیکر پسندوں کے یہاں (لاشعوری پیکروں سے قطع نظر) ابلاغ کا کوئی مسئلہ ہی نہیں تھا۔ پیکر پسند پیکر کو واضح اور متعین اسی لیے بناتے تھے کہ قاری اور شاعر کے مابین ترسیل کے سطح پر کوئی حد فاصل قائم نہ رہ سکے۔ جب کہ جدید شاعری میں پیکروں کی فراوانی کے باوجود ابلاغ بڑی حد تک نامکمل ہوتا ہے۔ البتہ جدید شاعروں نے اختصار اور ایجاز کی صفت اور اوزان میں لازمی تبدیلیوں اور انحراف کے عمل کو پیکر پسندوں ہی سے اخذ کیا ہے۔ وہ نثریت اور معروضیت جسے پیکر پسندوں نے سرگرمی کے ساتھ روا رکھا تھا جدید شاعروں نے اسے بڑی حد تک قبول کیا ہے۔ جدید شاعروں کی نثری نظموں میں آہنگ کے جو تجربے کیے گئے ہیں وہ بھی پیکر پسندوں ہی کی یاد دلاتے ہیں۔ اس لیے جدید نظمیں حشو و زوائد سے بڑی حد تک پاک ہوتی ہیں۔ البتہ جدید شاعری میں پیکر پسندوں ایسی ادعائیت اور مطلقیت نہیں پائی جاتی۔ اسی ادعائیت کی بنا پر جلد ہی پیکر پسندوں کا شیرازہ بکھر جاتا ہے۔

حواشی

1. Quted by C. K. Stead "The New Poetics" London 1969, p 97
2. ٹائمنر لٹریری، سپلیمنٹ، بابت 11 جنوری 1917، ص 4
3. Peter Jones, "Imagist Poetry" London, 1972, p 16
4. Ibid,
5. Ezra Pond from "Imagist Poetry" quoted by Peter Jones, London, 1922, p 135
6. Ibid, 1972, 20
7. "C. Day Lewis, The Poetic Image" London, 1946, p 80
8 W. B. Standford, Metaphor, Oxford 1936, p 28-29
9. C. Day Lewis, The Poetic Image, London, 1946, p 24
10. George Whalley, "Poetic Process" 1949, p 161
11. Jolande Jacobi, "The Psychology of C G Jung, USA 1957, P 75
12. انیس ناگی: نئی شاعری اور امیج، بحوالہ نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات لاہور، 66، ص 79

O

برگسان کا نظریۂ وجدان

فرائڈ کے علاوہ شوپن ہاور، نطشے، رومانویت اور علامتیت کے علم برداروں سے ایک نئے حیرت خیز رجحان کی ابتدا ہو چکی تھی۔ میکانکی مادیت کا طلسم آہستہ آہستہ ٹوٹ رہا تھا۔ انفرادیت اور ایک نئی تصوریت کا رجحان فروغ پا رہا تھا۔ حقیقت پسندی اور فطرت پرستی کے بجائے تحت الشعوری حقائق اور مابعد الطبیعیاتی صداقتوں تک رسائی کے رجحان کو تقویت دی جانے لگی تھی۔ برگسان نے وجدان کا نظریہ پیش کر کے عقلیت پرستی کے رجحان کو سخت صدمہ پہنچایا۔ برگسان ان معنوں میں ایک اجتہادی رویہ کا حامی تھا کہ اس نے عقل کی رہ نمائی کو حقارت سے رد کر کے وجدان کو اپنا رہ نما بنایا تھا۔ عقل محض خارجی فطرت کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ وہ زندگی کے تمام پہلوؤں کا نہ تو احاطہ کر سکتی ہے اور نہ مکمل طور پر توجیہ۔

OO

برگسان کا فلسفیانہ نظامِ تصور، اصول حیاتیات میں تغیر و تبدل پر استوار ہے۔ اس نے زمان و مکان، مادہ و حرکت اور حیاتیاتی توانائی کے حقیقی ادراک کے لیے وجدان کی ضرورت کو تسلیم کیا۔ کانٹ کی طرح برگسان کا بھی یہی خیال تھا کہ عقل ہر حقیقت تک نہ تو رسائی حاصل کر سکتی ہے اور نہ ہی مابعد الطبیعیاتی صداقتوں کا اسے علم ہو سکتا ہے۔ گویا عقل ہر معاملے میں ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی۔ وہ وجدان کو ہمہ گیر اور وحدت پسند مانتا ہے جو حقیقت کو ہمارے شعور سے متحد کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس کے مطابق زندگی کی بنیادی حقیقت تک رسائی کے لیے منطق ہمارے کام نہیں آ سکتی۔ وجدان میں نہ صرف یہ صلاحیت ہے کہ وہ زندگی کی اساسی حقیقت تک رسائی حاصل کر لیتا ہے بلکہ کائنات کے مختلف مظاہر کو ایک دوسرے سے جوڑنے والے بنیادی رشتوں کا بھی علم حاصل کر سکتا ہے۔ اس طور پر وہ کائنات اور انسانی فطرت کے

مابین ہم آہنگی اور مضبوط رشتہ قائم کرتا ہے۔ وجدانی صلاحیت عالم کے مختلف مظاہرات میں باہمی روابط اور ایک دوسرے کو جوڑنے والے بنیادی رشتوں کا عرفان حاصل کرسکتی ہے۔ برگسان نے وجدان کو ایک اندرونی تحرک، جبلی اور ازخود فعل سے تعبیر کیا ہے۔ کہیں کہیں اس نے وجدان (intuition) کی جگہ جبلت (instinct) کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے۔ ادبی اور فنی تخلیق کے ضمن میں وہ یہ نظریہ قائم کرتا ہے کہ عقل، میکانکی نتائج، تک لے جاتی ہے۔ منطقی تخلیق، نامیاتی ارتقاء اور فطری پن سے عاری ہوتی ہے۔ اس کے برعکس تخلیق جب وجدان کے تحت عمل میں آتی ہے تو وہ فطری بے ساختگی اور نامیاتی نمو کی حامل ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ فنی ہیئت کی ہر تبدیلی کا انحصار بھی وجدان ہی کی صلاحیت پر مبنی ہے۔ برگسان نے ٹریجڈی کی نسبت کامیڈی کو عقل کے منطقی عمل سے تعبیر کیا ہے۔ جو نامیاتی نمو کے بجائے میکانکی تشکیل کی غماز ہوتی ہے۔ دراصل کامیڈی ہمارے جذبات کے بجائے عقل کو محور رکھتی ہے۔ اس لیے کامیڈی حقیقی و فطری فن نہیں ہے۔ وہ نطشے کے اس خیال سے متفق ہے کہ فن ذہن کے انتہائی تاریک اور وجدانی سطح کی تخلیق ہے۔

○○

منطقی صلاحیت سائنس اور علم کی ایسی ترتیب و تنظیم کرتی ہے جو ہماری زندگیوں کے عملِ نظم میں سودمند ثابت ہوتی ہے۔ لیکن عقل حقیقت کو مسخ کر کے مجرد تماشوں میں ڈھال دیتی ہے۔ برگسان کے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ عقل وسیع و کثیر جہتوں کا احاطہ کرتی ہے جب کہ وجدان مرکوز جہتوں کا۔ اسی لیے شوپن ہاور کی طرح برگسان بھی سائنس کی نسبت فن کو حقیقت کے عرفان کا وسیلہ مانتا ہے۔

برگسان جوشِ حیات کے اصول کو طبعی مانتے ہوئے ارتقا کے نامیاتی عمل کو اس سے منتج کرتا ہے۔ یہ اصول زندگی میں کارفرما ہے اسی لیئے زندگی روبہ ترقی ہے۔ کائنات بھی ایسی ہی حیاتیاتی توانائی کا سرچشمہ ہے جو مسلسل تغیر اور ارتقا کی سمت رواں دواں ہے۔ ہر قلیطس کی طرح اس کا بھی یہی خیال ہے کہ ہر چیز مسلسل تغیر پذیر ہے۔ مگر زندگی کو آگے بڑھانے والی چیز جوشِ حیات ہی ہے۔ زندگی مکان کے بجائے زمان پر انحصار کرتی ہے۔ زندگی کسی ساکن کیفیت یا محض مادہ کا نام نہیں بلکہ حرکت اور مسلسل تخلیق، زندگی کی فعالیت سے عبارت ہے۔ وہ وقت کو زندگی اور تمام دیگر حقیقتوں کا جوہر مانتا ہے۔ وقت حقیقی اور مسلسل بہاؤ کا نام ہے۔ وقت کی

مروجہ میکانکی تقسیم محض عقل کی دین ہے۔ جس میں ماضی، حال اور مستقبل کی تقسیم بے معنی سی چیز ہے۔ دراصل عقل ہی حقیقت کے لامتناہی بہاؤ میں فاصلے اور حدود قائم کرتی ہے۔ حیات و کائنات کا عمل میکانکی یا مجہول عمل نہیں بلکہ تازہ بہ تازہ نو بہ نو کے مصداق مسلسل تخلیق وتغیر کا نام ہے۔ چونکہ ہم مکان کی اصطلاح میں سوچنے کے عادی ہیں اس لیے ماڈہ کی طرف ہمارا جھکاؤ ہوجاتا ہے۔ اسی لیے برگسان مکان پر زمان کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کے نزدیک مادہ کے بجائے نفس اور میکانکی عمل کے بجائے ارادی عمل برتر ہے۔ برگسان کا یہ تصور مادیت کے بڑھتے ہوئے غلبے، سائنسی تحکم اور منطقی تفوق کے خلاف ایک رومانوی اقدام تھا۔ وہ عقلیت پرستی جو خارجی حقیقت کو ہی مرکزی حیثیت تفویض کرتی تھی برگسان اس کی نسبت داخلی صداقت اور وجدانی حقیقت کو اہمیت دے کر میکانکیت کو سختی سے رد کرتا ہے۔

○

عتیق اللہ

ذہنِ انسانی کو ایک نیا تناظر مہیا کرنے والا رجحان: تحلیل نفسی

مارکس اور فرائڈ دونوں نے دنیائے ادب کو متاثر ہی نہیں کیا بلکہ بڑی حد تک اس کی قلبِ ماہیت کردی۔ مارکس کا تعلق سرتا سر خارج سے تھا جب کہ فرائڈ نے فرد کی اندرونی شخصیت کی طرف توجہ دی۔ مارکس کے ذہن میں بشریاتی تاریخ کی بنیادوں پر قایم کردہ فلاحی ریاست کا ایک ہیولیٰ تھا۔ وہ تمام عمر اس یوٹوپیا کو تجسیمی صورت عطا کرنے میں سرگرداں رہا۔ فرائڈ کے مطمحِ نظر فرد اور اس کا جبلی نظام تھا۔ جنس جس میں مشترک تھی۔ جب کہ مارکس نے جنس کے بجائے تمام تر اہمیت اقتصادی عوامل، پیداواری رابطوں اور تاریخی قوتوں کو تفویض کی۔ فرائڈ نے اپنے تجربات کی اساس انسانی سائیکی پر رکھی تھی۔ اُس کی تحقیقات نے ادیبوں کے لیے تحت الشعور کے ایک بحر ذخار کا دہانہ کھول دیا۔ فرائڈ کے مطمحِ نظر ذہن اور اس کی کارفرمائیاں تھیں۔ ادب کی تخلیق بھی ایک ذہنی عمل ہے اور ذہن کے اس حصہ کی ایک خاص اہمیت ہے جسے لاشعور کہا جاتا ہے۔ نفسیات نے علامت، استعارہ اور پیکر کو تخلیقی زبان کا خاصہ بنا کر رواجی زبان سے انحراف کی جرأت پیدا کی۔

فرائڈ نے اپنی فکر کی اساس انسان کے داخلی کردار پر رکھی۔ کیوں کہ تخلیقی عمل میں شخصیت، ذات اور ذہن کے مختلف درجات برابر کے شریک رہتے ہیں۔ علاوہ اس کے فرد کی شخصی ذات اور فرد کی اجتماعی ذات کے مابین جو باریک سا رابطہ ہے۔ یُنگ نے اس پر روشنی ڈال کر کئی تخلیقی مسائل کا حل پیش کرنے کی سعی کی۔ تخلیق کے عمل میں ذہن کی گرہوں، نیم بیداری کے خوابوں، لاشعوری تجرباتِ ماضیہ اور مجہول و عدم تکمیل خواہشات ایک اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ فرائڈ کے مطابق نام نہاد اخلاقی و مذہبی احرامات اور سماجی ضابطہ بندیاں شخصیت کی تعمیر و تشکیل پر

گہرا اثر ڈالتی ہیں۔ فرائڈ کے نزدیک جہاں ایک طرف تخلیق جنسی دباؤ سے پیدا ہونے والے اعصابی اختلال اور ذہنی الجھنوں کا مظہر ہوتی ہے۔ وہیں وہ یہ بھی حکم لگاتا ہے کہ فنی وادبی اظہار بذاتِ خود جنسی تسکین کی ایک بدلی ہوئی شکل ہے۔

OO

وجودیت کی طرح نفسیات نے بھی ایک ردِ عمل کی طور پر فروغ پایا۔ شوپن ہاور، نطشے اور کیرکیگارڈ سے کاموتک عالمِ انسانیت ایک مسلسل عذاب آگہی اور شکستِ انا کا شکار رہا۔ سماج سے ذہنی ناآہنگی کے سبب ہی وجودیوں میں فلسفہ کی سطح پر وجود، اور ذات، اہم سوال بن کر ابھر آئے تھے۔ نفسیات نے جن حالات میں غیر معمولی نشو ونما پائی اس کے بھی کم وبیش یہی اسباب تھے۔ فرائڈ یہودی النسل تھا۔ تصعیدِ مسیح کے بعد سے ہی اہلِ یہود مسلسل تادیب واحتساب کے شکار رہے۔ خصوصاً عیسائیوں نے ان کے ساتھ ہمیشہ ناروا سلوک کیا۔ ان کی مذمت کی گئی۔ مختلف قسم کی سزائیں دی گئیں۔ انھیں بارہا جلاوطن کیا گیا۔ یہ صورتِ حال انیسویں صدی میں بھی جوں کی توں قائم تھی۔ فرائڈ 1856 میں پیدا ہوتا ہے اور انھیں دہائیوں میں یہودی کئی طرح کی عقوبتوں سے گزرتے ہیں۔ یہودی خود تحفظی کی خاطر ایک جگہ سے دوسری جگہ مارے مارے پھرتے ہیں۔ فرائڈ ان حالات سے پہلوتہی اختیار نہیں کرسکتا تھا۔ اس کی فکری و ذہنی تشکیل میں ان حالات نے اہم حصہ لیا تھا۔ اسے اپنی قوم کی بے چارگی اور بے وطنی کا شدید احساس تھا۔ چوں کہ تعداد اور وسائل کے لحاظ سے یہودی، عیسائیوں سے مقابلہ نہیں کرسکتے تھے۔ اس لیے فرائڈ نے ان کی تہذیب، ان کی مذہبی اقدار اور ان کے اخلاقی نظام پر نفسیاتی حربوں سے گزند پہنچائی۔ اس طرح عیسائیوں کے نام نہاد اور کھوکھلے اخلاق معیار تہس نہس ہونے لگے۔ نتیجتاً عیسائیوں میں ایک عجب سی بے چینی پیدا ہوگئی اور ایک خاص تعقل پسند اور دانش ور طبقہ کو مذہب کے کھوکھلے پن اور جھوٹے ڈھکوسلوں کا شدید احساس ہونے لگا۔ فرائڈ نے جنسی حقیقت کے ناقابلِ تردید پہلو کو طشت از بام کر کے ملمع چڑھی ہوئی متداول اخلاقی قدروں کی ناطاقتی کو اجاگر کیا تو دوسری طرف کیرکیگارڈ عیسائی پسپائیت کو سنبھالا دینے کے لیے ایک رجائی قدم اٹھاتا ہے۔ اس نے عذابوں میں دبی ہوئی انسانیت کو عیسائیت کے دامن میں پناہ لینے کی تبلیغ کی کہ اسی وسیلے سے انسان اپنے ازلی گناہ اور اس کے شدید احساس سے نجات حاصل کرسکتا ہے۔ بہرحال کیرکیگارڈ نے بھی انسان کو بنیادی طور پر گنہ گار ہی قرار دیا۔ فرائڈ نے یہ چیلنج کیا کہ آدمی

جبلی اعتبار سے کیا ہے اور مذہبی و اخلاقی اقدار کا دباؤ اسے کیا سے کیا بنا دیتا ہے۔ گویا فرائڈ اہلِ مغرب پر ایک نئے جہنم کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ فرائڈ کی جنسی تحقیق تجرباتی بنیادوں پر قایم تھی جس میں انسان نے پہلی دفعہ اپنا چہرہ صاف طور پر دیکھا تھا۔ اس نے جب اپنے ضمیر اور تحت الشعور میں جھانک کر دیکھا تو صداقت وہ دکھائی نہیں دی جس کی ترقی یافتہ تہذیب نے نوک پلک درست کی تھی۔ صداقت اصل میں وہ تھی جس کی طرف فرائڈ نے توجہ دلائی تھی۔

فرائڈ نے انسانی سائیکی کو مرکزی اہمیت تفویض کی۔ وہ شعور اور لاشعور کو بھی اسی میں شامل کرتا ہے۔ اپنی ابتدائی اور غیر ترقی یافتہ حالت میں شعور کے لیے فرائڈ اِڈ (Id) کی اصطلاح تجویز کرتا ہے۔ اِڈ میں کئی قسم کی جبلی خواہشات اور آرزوئیں اپنی آسودگی، خصوصاً جنسی تکمیل کے لیے سرگرم رہتی ہیں۔ انسان ان فطری اور جبلی ہیجانات سے روگردانی نہیں کر سکتا بلکہ وہ ان ہیجات کی تشفی کے لیے برابر کوشاں رہتا ہے۔ مگر یہیں سے ایک کش مکش بھی شروع ہوتی ہے کہ سماج ایک مضبوط دیوار کی طرح سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ خارجی دنیا حصولِ لذت کے خواب کو تکمیل تک نہیں پہنچنے دیتی۔ اپنی ابتداء میں باہمی تصادم کی صورت شدید رہتی ہے مگر آہستہ آہستہ سماج کی بالاتری سمجھ میں آنے لگتی ہے اور داخلی مفاہمت کا راستہ پیدا ہو جاتا ہے۔ حقیقت کی اسی روشناسی کے ساتھ اِگو (Ego) کی پیدائش عمل میں آتی ہے۔ اِگو حقیقت کے اصول پر کاربند رہتا ہے۔ وہ اِڈ کو بھی اس کے تابع رکھتا ہے۔ اس طرح اڈ کے ہیجانی رجحانات میں ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ البتہ بعض اوقات اگو پر جب اِڈ کا طوفان بے تمیزی حاوی ہو جاتا ہے تو ایسے نتائج پیدا ہوتے ہیں جو اصولِ حقیقت اور خارجی دنیا کی اخلاقیات کے منافی کہلاتے ہیں۔

دراصل اِڈ میں لاشعوری سطح پر مجہول رجحانات کا تانڈو ناچ جاری رہتا ہے۔ اِڈ ہی تمام شہوانی خواہشات اور ناپسندیدہ ہیجانات کا اسٹور ہے۔ یہیں سے آدمی جنسی قوت کے اظہار کا حوصلہ پاتا ہے۔ فرائڈ اس جنسی قوت یا جنسی جبلت کی توانائی کو لبڈو (Libido) کا نام دیتا ہے۔ وہ غیر معمولی اہمیت دینے کے لیے اسے زندگی کی بنیادی شے بھی کہتا ہے۔ یہ جنسی توانائی بھی دراصل تلاشِ مسرت کے لیے کوشاں رہتی ہے۔ مگر اس کا عمل ہمیشہ عمودی شکل میں نہیں ہوتا بلکہ اسے پابند بھی کیا جا سکتا ہے اس طور پر یہ اگو کے ساتھ ہو جاتی ہے۔

مختصر لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فرد جب خارجی دنیا سے شعوری سطح پر متعارف ہوتا ہے تب اسے اپنے اندر اور باہر کی دنیا میں عجیب و غریب تضاد سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اس قسم

کے نئے تجربات اسے خود احتسابی کے لیے مجبور بھی کرتے ہیں اور اِگو Ego کی تشکیل بھی کرتے ہیں۔ اِگو ایک طرف اصولِ حقیقت کے تحت خیال وعمل کے قوانین کا نفاذ کرتا ہے اور دوسری طرف لاشعوری خواہشات پر کڑی نظر بھی رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ ہر اِگو سماجی ڈھانچے کے مطابق ہوتا ہے۔ جب کہ اِڈ اصولِ لذت کے تابع۔ دونوں میں باہمی ٹکراؤ ہوتا رہتا ہے۔ اگو ان دونوں میں مفاہمت کے لیے راستہ ہموار کرتا ہے تا کہ آدمی ایک بہتر اور متوازن زندگی کرنے کے قابل بن سکے۔ ایک اعتبار سے اگو کو ہم حقیقت پسند بھی کہہ سکتے ہیں۔ جو کہ ہر سطح پر مطابقت کے لیے کوشاں نظر آتا ہے۔ انسان جیسے جیسے شعوری عمر کو پہنچنے لگتا ہے۔ اسے حقیقت کا احساس ہوتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ وہ اپنے آپ کو سماج، اخلاق اور روایات کا پابند بنالیتا ہے کہ ایسا کرنے میں ہی اس کی فلاح ہے۔ فرائڈ نے انسانی سائیکی کی دو اہم جبلتوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ایک 'اِراس' اور دوسری 'ڈیتھو انسٹنکٹ' یا جبلتِ مرگ ہے۔ لبڈو، جنسی یا شہوانی رجحانات سے عبارت ہے۔ اس کا سب سے بڑا مقصد فرد کو جنسی آسودگی پہنچانا ہے۔ لبڈو ہی 'اِراس' یا جنسی اشتہا سے بھی تعلق رکھتا ہے۔ اُس کے علاوہ ذہن ہی میں جبلتِ مرگ بھی کارفرما ہوتی ہے۔ جس میں یہ جبلت شدید ہوتی ہے اس کی زندگی کئی گرہوں complexes کا شکار رہتی ہے۔ اسے کسی حالت میں سکون میسر نہیں آتا۔ یہ چیز ایک ذہنی خلفشار اور عدم توازن کا سرچشمہ بھی بن جاتی ہے۔ جب کہ 'اراس' انسانی تہذیب اور تمدن کو تشکیل دینے میں معاون ہوتی ہے۔ فرائڈ لبڈو کے ارتقاء کی تین اہم کڑیوں کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ پہلی نرگسیت جو کہ لبڈو کے ارتقا کی پہلی حالت ہوتی ہے جس کے تحت ذات ہی پوری توجہ کا مرکز بنی رہتی ہے جس میں 'خود فریفتگی' کے علاوہ آدمی کو کچھ بھائی نہیں دیتا۔ دوسری 'ایڈی پس' ہے جس کے تحت بچہ کا جھکاؤ ماں کی طرف زیادہ ہوتا ہے۔ اور وہ ماں کو حاصل کرنا چاہتا ہے مگر باپ اس کے درمیان ایک زبردست رکاوٹ بن جاتا ہے۔ تیسری 'الکٹرا' کہلاتی ہے جس کے تحت لڑکی باپ سے محبت کرتی ہے اور ماں کے مقابلے میں اس کا میلان باپ کی طرف زیادہ ہوتا ہے۔

فرائڈ ذہن کی اکائی حیثیت تسلیم نہیں کرتا۔ وہ معمل ضرور ہے۔ اس نے ذہن کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ شعور، لاشعور اور تحت الشعور۔ سی ای ایم جوڈ ذہن کی اس حیثیت کی وضاحت یوں کرتا ہے کہ سمندر میں تیرتی ہوئی ایک بڑی برف کی سل کے محض اوپری اور وہ بھی بے حد معمولی حصہ کو ہی ہم دیکھ سکتے ہیں اور اس کا تین چوتھائی اس سے بھی بڑا حصہ سمندر میں

غرقاب رہتا ہے مگر وہ حصہ جو پانی میں ڈوبا ہوا ہے اس کے بھی دھندلے دھندلے کچھ حصہ کو دیکھا جاسکتا ہے۔ تاہم اس کا نامعلوم مگر بڑا حصہ ہماری نظروں سے معدوم ہی رہتا ہے۔ اوپر کے کھلے ہوئے تھوڑے سے حصہ کو شعور اور دھندلے حصہ کو فرائیڈ تحت الشعور سے موسوم کرتا ہے۔ وہ غرقاب حصہ کو لاشعور کہتا ہے جس میں دبی اور کچلی ہوئی خواہشات شعور میں منتقل ہونے کے لیے بازو پھڑ پھڑاتی رہتی ہیں۔ اس طرح فرائیڈ بتاتا ہے کہ ذہن کے جس حصہ سے ہم واقف ہوتے ہیں وہ تو کل کا بے حد چھوٹا سا حصہ ہے باقی ایک بڑا حصہ تو ہمارے لیے انجانا، نایافت اور حیرت انگیز حیثیت رکھتا ہے۔ ہماری لاشعوری مجہول خواہشات بار بار شعور میں داخل ہونے کے لیے بے تاب رہتی ہیں مگر تحت الشعور ان پر احتساب سے کام لیتا ہے اور وہ پھر واپس لاشعور کے بحرِ ذخار میں ڈوب جاتی ہے۔ لیکن یہی خواہشات نیند کے عالم میں خوابوں کے ذریعے شعور تک رسائی حاصل کر لیتی ہیں۔ لاشعور عدم تکمیل آرزوؤں اور ناپسندیدہ اور دبی کچلی ہوئی خواہشوں کا مسکن ہے۔ شعور اور لاشعور کے مابین ایک مجادلہ کی سی کیفیت بنی رہتی ہے۔ کبھی کبھی یہ احتساب اتنا سخت ہوتا ہے کہ ارتفاع کے ذریعہ بھی ان خواہشات کا اظہار نہیں ہو پاتا جس کے باعث کئی نفسیاتی بیماریوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔

فرائیڈ یہ نظریہ قائم کرتا ہے کہ مجہول خواہشات کا اظہار محض بالواسطہ طریقے سے بھی عمل میں آسکتا ہے۔ وہ علامتوں کو بھی ایک ایسا وسیلہ مانتا ہے جن کے ذریعہ کچلی ہوئی خواہشات برقعہ پوش ہو کر تحت الشعور کو عبور کر لیتی ہیں اور اس طرح آدمی آسودگی پالیتا ہے اس عمل کو اس نے ارتفاع کا نام دیا ہے۔ جیسا کہ سی۔ ای۔ ایم۔ جوڈ لکھتا ہے:

> ''لاشعوری عناصر جو کہ آخر کار شعور میں بار پالیتے ہیں ان کے تطہیر کے عمل کو ارتفاع سے موسوم کیا جاتا ہے۔''[2]

فرائیڈ لبڈو کو فن کا زبردست محرک اور سرچشمہ تسلیم کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اقتصادیات، مذہب، ادب اور تمدن کے پس پشت لبڈو ہی کارفرما ہوتا ہے۔ اڈ اور برترانا میں مسلسل تصادم ہوتا رہتا ہے۔ اِگو ان کے درمیان مطابقت پیدا کرتا ہے جس سے غیر معقول اور خلاف قانون رجحانات فن وادب کی سمت مڑ جاتے ہیں۔ فرائیڈ اس طور فنی عمل کو خوابوں کے مماثل بتاتا ہے۔

فرائیڈ جنسی جبلت کو ہی فن کی تخلیق کا سب سے بڑا محرک بتاتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فن کار اپنے تخئیلی فن میں غیر ارادی طور پر ایسی علامتیں استعمال کرتا ہے جو کہ جنس سے تعلق رکھتی

ہیں۔فنی عمل دراصل جنسی علامتوں کو از سر نو گڑھتا ہے۔ادیب زندگی کی تلخ حقیقتوں کو برداشت کرنے کا اہل نہیں ہوتا۔وہ ہمیشہ ان سے فرار چاہتا ہے۔فرار کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ فن کار اپنے تخیل کی رنگارنگ دنیا میں اتر جاتا ہے۔ جہاں اسے ذہنی طمانیت میسر آتی ہے۔فرائڈ ادب پر اخلاق کے انطباق کو رد کرتا ہے۔فن کی دنیا میں اخلاقیات اور تعقل تلاش کرنا بے سود ہے۔ اس کے ذہن میں فن کار کے تخلیقی عمل کی غیر ارادیت کا تصور پنہاں ہے۔ چونکہ لاشعور تخلیق کا سرچشمہ ہے اس لیے فن کار کی زبان اشاراتی، غیر واضح اور مبہم ہوتی ہے۔ یہ سراسر ایک خواب کا سا عمل ہوتا ہے۔اس طرح تخلیق بیداری کا خواب ہے اور خواب نیند کی ذہنی تخلیق۔

فرائڈ نے خوابوں کا تحلیل و تجزیہ ایک نئے انداز سے کیا ہے اگرچہ اس نے خوابوں کی بنیاد پر جو نتائج مستنبط کیے ہیں ان میں تخئیلی مفروضات کا دخل زیادہ ہے۔تاہم فرائڈ کی تشریح سے خوابوں کے ذریعہ انسانی سائیکی کو سمجھنے میں کسی حد تک مدد ضرور ملتی ہے۔فرائڈ نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ خواب لاتعبیر اور بے معنی نہیں ہوتے بلکہ ہماری زندگی میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔ہم اپنی معمولاتی زندگی میں سماجی احتسابات اور مختلف قسم کی تحریمات کی وجہ سے جن ممنوعہ رجحانات اور عدم تکمیل خواہشات کا اظہار نہیں کرتے۔خوابوں میں وہ آزادانہ طور پر آسودگی حاصل کر لیتی ہیں۔ نیند کے عالم میں انا کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے اس لیے مجہول آرزوئیں مختلف علامتی پیکروں کے ذریعہ اپنی تکمیل کر لیتی ہیں۔وہ کہتا ہے کہ خواب راست شکل میں آتے ہیں۔ہم ان میں موجود علامتوں کے ذریعہ خوابوں کی اصل حقیقتوں اور اصل معنویت تک پہنچ سکتے ہیں۔فرائڈ اس سلسلہ میں ایک خواب کی مثال دیتا ہے کہ "ایک عورت نے خواب میں دیکھا کہ وہ کسی پہاڑ کی چوٹی پر ایک گھوڑے کا تعاقب کرتی ہے۔آخر معہ گھوڑے کے اس چوٹی سے چھلانگ لگا دیتی ہے اور پھر ایک نیلے جہاز کی سمت تیرتے ہوئے چلی جاتی ہے۔"

اس خواب کو آسانی سے مہمل قرار دیا جا سکتا تھا مگر فرائڈ بڑے دلچسپ اور قابلِ قبول نتائج اخذ کرتا ہے۔اصل میں وہ عورت گھوڑوں کی نسل کی واقف کار اور انھیں تربیت دینے کا کام کرتی تھی۔ایک پولو کا کھلاڑی اپنے گھوڑے کو تربیت دلانے کی غرض سے اس عورت کے یہاں آیا جایا کرتا تھا۔بعد ازاں وہ اس عورت کے سامنے شادی کی خواہش کا اظہار کرتا ہے مگر عورت اسے انکار کر دیتی ہے۔فرائڈ اس عورت کے روزمرہ کے معمولات اور اس واقعہ کے پیش نظر یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ دراصل خواب اس حقیقت کا مظہر ہے کہ عورت نے مذکورہ شخص کو ٹھکرا ضرور دیا

ہے مگر اس شخص کے تئیں اس کے دل میں محبت کا جذبہ تہہ نشین ہے۔ یہی جذبہ خواب کے ذریعہ راست صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ پہاڑ کی چوٹی سے کودنے کا مطلب عورت کے دل میں اس شخص کے لیے محبت کا اقرار ہے۔ گھوڑا بذاتِ خود وہ شخص ہے۔ اس کا تعاقب کرنا شادی کے عمل اور نیلا جہاز اس شخص کے گھر کی علامت ہے۔ فرائڈ چوں کہ فن کار کے تخلیقی عمل کو بھی خواب کے مماثل قرار دیتا ہے اس لیے اس کا خیال ہے کہ ہم تخلیق کے ذریعے فن کار کے خوابوں اور لاشعوری کائنات تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ فن کار بھی علامتوں کے ذریعہ اپنی تشنہ سر آرزوؤں کی تکمیل کرتے ہیں۔ فرائڈ تو یہاں تک کہتا ہے کہ:

''ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر بچہ کھیل کے وقت فن کار کی طرح عمل کرتا ہے۔ وہ کھیل میں اپنی ایک الگ دنیا تخلیق کرتا ہے یا بہت سچائی کے ساتھ وہ اپنی دنیا کی اشیا کو جماتا اور انھیں ایک نئے طریقہ سے منظم کرتا ہے تاکہ وہ ان سے زیادہ حظ اٹھا سکے۔ وہ بڑی سنجیدگی سے کھیل میں محو رہتا ہے اور اپنے بہت سے جذبات اس پر صَرف کرتا ہے اور (اس طرح) وہ اسے پوری طرح حقیقت سے منقطع کر دیتا ہے۔ مصنف کا عمل بھی کھیلتے ہوئے بچے کی طرح ہوتا ہے۔ وہ واہمہ کی ایک دنیا بے حد سنجیدگی سے خلق کرتا ہے۔ پھر حقیقت سے الگ کرتے ہوئے اس میں وہ بہت سے جذبات شامل کر دیتا ہے۔''3

اس طرح فن کار حقیقت سے گریز پائی برتتے ہیں اور ایک ایسی دنیا خلق کرتے یا آباد کرتے ہیں جو سراسر تخئیلی اور غیر حقیقی ہوتی ہے۔ وہ اپنی بنائی ہوئی دنیا کے مالک بھی ہوتے ہیں اور اس دنیا کے آزاد باشندے بھی۔ جہاں کوئی روک ٹوک یا دوسرے کے عائد کردہ قوانین نہیں ہوتے۔ بعد ازاں پھر وہ حقیقت کی سمت رجوع ہوتے ہیں۔ وہ اپنی تخلیقی قوت سے نئی حقیقتوں کی تشکیل کرتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے لیے اصل حقیقت وہی ہے جو ان کی ساختہ و پرداختہ ہے۔ اس طرح شاعر یا ادیب فن کے ذریعہ اپنے خوابوں کو نت نئی تعبیروں کا آب و رنگ دیتے ہیں اور تخئیلی آسودگی حاصل کرتے رہتے ہیں۔ اس اعتبار سے قاری بھی شاعر کی اس نئی کائنات کا جویا ہوتا ہے۔ وہ بھی شاعر کی غیر حقیقی اور خواب ایسی دنیا سے محظوظ ہوتا ہے۔ اگر شاعر واہمہ سے کام نہیں لے تو تخلیق میں قاری کے تخیل کو پوری طرح گرفت میں لینے کی صلاحیت ہی مفقود ہو جائے۔4

لیکن فرائڈ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر کی تخلیق سے جو لذت ملتی ہے اسے دیرپا نہیں سمجھنا

چاہیے۔5 فن ہمیں اپنے ناپسندیدہ گرد و پیش اور زندگی کے مصائب و آلام سے چھٹکارا ضرور دلا دیتا ہے۔ لیکن یہ مہلت بے حد قلیل ہوتی ہے کیونکہ عام تکلیف دہ حالات کو ہم محض کسی حد تک ہی فراموش کر سکتے ہیں۔6

فرائڈ فن، خواب کے عمل اور بچے کے ذہنی عمل کو یکساں تصور کرتا ہے۔ تخلیقی عمل کے سلسلے میں تخیّل کے ساتھ واہمہ بھی اس کے نزدیک اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے فنی عمل کو بھی خواب ہی کی طرح ایک لاشعوری عمل قرار دیا جس کے باعث خود کار اور از خود تخلیق نے رواج پایا۔ آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی آزاد رو کے تحت نظم لکھنے کے رجحان کو تقویت ملی۔ نظم کے نامیاتی ارتقاء پر زور دیا گیا۔ مختلف النوع ہیئتی تجربات عمل میں آئے۔ جنس کو شجر ممنوعہ کے بجائے ایک اہم موضوع اور قوت کی طور پر برتا جانے لگا۔ شاعری میں داخلیت کی باعث خود کلامی کی کیفیت اور انفرادیت کو فروغ ملا۔ ذاتی اور خواب کی علامات کی اہمیت تسلیم کی گئی جس کے باعث لاشعوری ممنوعہ رجحانات بھی شاعری میں در آنے لگے۔ ادب پر دھند اور کہرے کی فضا طاری ہوگئی۔ فرائڈ کے اثرات کے بعد ہی ادب میں ابہام کا مسئلہ بھی آہستہ آہستہ شدید صورت اختیار کر لیتا ہے۔

OO

ایڈلر بھی فرائڈ کے مکتبِ فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ مگر بعض باتوں میں اسے فرائڈ سے سخت اختلاف بھی تھا۔ فرائڈ نے جنس کو بنیادی اہمیت تفویض کی تھی... اور لبڈو کو جنسی قوت کا نام دیا تھا۔ ایڈلر نے لبڈو کے بجائے انا کی مرکزیت پر زور دیا۔ اس کا خیال تھا کہ آدمی میں ابتدا سے ہی برتری حاصل کرنے کا شدید جذبہ ہوتا ہے۔ وہ تفوق حاصل کرنے کے لیے سماج سے چوطرفہ جنگ بھی لڑتا ہے۔ خصوصاً سماج، کاروبار یا پیشہ اور شادی وغیرہ کے معاملے میں یہ جذبہ شدید صورت اختیار کر لیتا ہے اگر وہ اس جنگ میں کامران ثابت ہوتا ہے تو اس میں احساسِ برتری نمو پاتا ہے اور اگر اسے ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے تو احساس کمتری اس کے اندر جاگزیں ہونے لگتا ہے۔ بہر حال آدمی توافق البقا کے تحت اپنی تمام تر صلاحیتوں اور قوتوں کو مرتکز کرتا ہے۔ اسے سماج میں ایک مرتبہ تک پہنچنے کے لیے کبھی مدافعت، کبھی مجادلت اور کبھی مزاحمت سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ اپنے مقصد براری کے لیے ہر جا و بے جا قدم اٹھانے کے لیے بھی تیار رہتا ہے۔ اسی لیے اس کے نزدیک شخصیت کی تعمیر میں اگو کی اہمیت مسلم ہے۔ آدمی کو بنانے اور بگاڑنے میں طفولیت کا زمانہ یوں اہم ہے کہ اس دور میں شخصیت اور فرد کی زندگی ایک خاص

سانچے میں ڈھلتی ہے۔ بچپن کی تربیت، یادیں اور مختلف محرکات وعوامل ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس کی ایک تقدیر بنا دیتے ہیں۔ یُنگ اسے اسلوبِ حیات کا نام دیتا ہے جس سے آخر دم تک آدمی چھٹکارا نہیں پاسکتا۔ بچہ پر Order of birth ماں باپ کی شفقت اور عدم توجہی، خاندان کی معاشی بدحالی اور جسمانی کمزوری وہ اہم محرکات ہیں جن پر بچہ کے مستقبل کی شخصیت کا کلی دارو مدار ہوتا ہے۔ خصوصاً وہ بچے جو کہ ماں باپ کی محبتوں سے محروم ہوتے ہیں ان سے کئی معاشرتی مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ ایڈلر... یہ نہیں مانتا ہے کہ انسان جبلی طور پر خودغرض، قاتل اور بد پیدا ہوتا ہے۔ وہ اس لحاظ سے روسو، کے زیادہ قریب ہے کہ بچہ بنیادی طور پر نیک، انسانیت کا پاسدار اور اعلیٰ انسانی اقدار کے جذبات سے مملو ہوتا ہے۔ غلط نگہداشت اور ماحول کا جبر بنانے اور بگاڑنے کے ذمہ دار ہیں۔ اس طرح ایڈلر نے 'معاشرہ' کو بھی خاصی اہمیت دی ہے۔ جب کہ فرویڈ نے جنس کے گھٹاٹوپ اندھیرے میں اسے نظرانداز کر دیا تھا۔ ان معنوں میں ایڈلر نے اپنی تمام تر توجہ انفرادی نفسیات پر صرف کی اس کا خیال ہے کہ:

> ''جنسی جبلت زندگی کا بنیادی مسئلہ نہیں ہے۔ جب آدمی جنس سے متعلق مسائل کا تجربہ کرتا ہے اس وقت تک اس کا اسلوبِ حیات متعین ہو چکا ہوتا ہے۔ جنس طرزِ زندگی کا محض ایک عنصر ہے۔''7

جنس کے بجائے عہد طفولیت سے ہی بچہ کو اپنی جسمانی کمزوری، بے بضاعتی، کم مائگی اور محرومیوں کا احساس ستاتا رہتا ہے۔ ایڈلر کا خیال ہے کہ زندگی بے معنی نہیں ہوتی۔ اس کا ایک نصب العین ہوتا ہے۔ جس کے حصول کے لیے آدمی ہر دم کوشاں رہتا ہے۔ شروع ہی سے آدمی کسی نہ کسی طرح اپنی کم تری کی تلافی کرنا چاہتا ہے۔ یہ جذبہ معاشرتی سطح پر منفی نہیں ہوتا بلکہ اس سے کئی مثبت نتائج رونما ہوتے ہیں۔ آدمی زندگی کو معنی دے کر مسلسل جدوجہد میں مصروف ہو جاتا ہے۔ آدمی جب ایک خاص عمر کو پہنچتا ہے تب اپنی کمزوریوں کا احساس اسے دوسروں پر تفوق کے جذبہ کو تحریک دیتا ہے۔ اس طرح اسے ذاتی تشفی حاصل ہو جاتی ہے۔ ایڈلر نفسی امراض کی بیشتر وجوہات شکست و تذلیل میں تلاش کرتا ہے۔ انسان اپنی شکست خوردگی کی تلافی کے لیے قوت اور اقتدار حاصل کرنے کے درپے ہوتا ہے۔ البتہ جن لوگوں میں احساس کم تری کی کسی صورت تلافی نہیں ہوتی۔ وہ سماج کے لیے انتہائی مضرت رساں ثابت ہوتے ہیں۔

اڈلر نے تخلیقی عمل کے محرکات وعوامل کے سلسلے میں بھی فرائڈ سے اختلاف کیا ہے۔ اس

کے نزدیک ادیب فنی عمل کے ذریعہ جنسی تشفی حاصل نہیں کرتے اور نہ ہی وہ dreamer ہوتے ہیں بلکہ وہ تخلیقِ فن کے ذریعہ عہد طفولیت سے پروردہ کم تری کے احساس کی تلافی کرتے ہیں۔
فن کار میں will to power یعنی حصولِ قوت کی شدید خواہش ہوتی ہے۔ چناں چہ وہ فن میں انسانیت کی اعلیٰ اقدار کی نمائندگی کرتا اور بنی نوع انسان کے دل و دماغ پر محیط ہونے لگتا ہے۔
وہ ہر سطح پر اپنی فنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے لیے یوں بھی کوشاں رہتا ہے تا کہ زیادہ سے زیادہ سماج پر اپنا سکہ جما سکے نیز ایک اہم مرتبہ حاصل کر سکے۔ ایڈلر ایک اور اہم نکتہ کی سمت اشارہ کرتا ہے کہ شعرا عموماً زندگی کی صعوبتوں اور مشکلات کے مارے ہوئے ہوتے ہیں۔ وہ اپنی دردمندی کے جذبات کا اس طریقے سے اظہار کرتے ہیں کہ دوسروں کو اپنی بازآفرینی اس میں محسوس ہوتی ہے اور وہ شاعر کو اپنے جذبہ واحساس کا نمائندہ، ماؤتھ پیس اور خیر خواہ سمجھنے لگتے ہیں۔ ایڈلر اسی لیے شاعروں کو انسان دوست بھی کہتا ہے۔

OO

ینگ بھی تحلیل نفس کے طرفداروں میں سے ایک ہے۔ ابتدا میں وہ فرائڈ کے مکتب فکر ہی سے متعلق تھا مگر بعد ازاں ایڈلر کی طرح وہ بھی فرائڈ سے قطع تعلق کر کے تحلیل نفسی کے ایک نئے دبستان کی بنیاد رکھتا ہے۔ ینگ نے لبڈو کو قوتِ حیات سے تعبیر کر کے اسے ایک وسیع مفہوم عطا کیا۔ وہ اسے محض جنسی جبلت کی توانائی ایسے محدود معنی میں استعمال نہیں کرتا بلکہ لبڈو کے تعلق سے اس کا نظریہ مقابلتاً زیادہ مثبت ہے۔ جو 'نشو ونما' فعلیت اور تناسل وتوالد' ایسے مختلف مقاصد کے لیے سرگرم عمل رہتی ہے۔ ینگ لاشعور کو بھی محض مجہول جنسی ہیجانات کی پناہ گاہ نہیں مانتا اور نہ ہی ایڈلر کی طرح تخلیقی عمل کو احساس کم تری کی تلافی کا ذریعہ خیال کرتا ہے۔ وہ سرے سے اس خیال ہی کو رد کرتا ہے کہ ہر فعل یا عمل کے پس پشت کوئی علت کارفرما ہوتی ہے۔ اس کے مطابق کئی ایسے اعمال بھی وقوع یا سرزد ہوتے ہیں جن کا کوئی میکانکی یا معقول سبب نہیں ہوتا۔ چناں چہ ینگ اپنا نظریہ آرکی ٹائپ کی بنیاد پر استوار کرتا ہے۔ یہ بنیادی میلانات وتصورات کسی بھی بیرونی قواعد اور قانون کی پرواہ نہیں کرتے۔ اس کا خیال ہے کہ جو چیز شخصی لاشعور کے تئیں ردعمل کرتی ہے وہ کچھ اور نہیں نفس یا روح ہی ہوتی ہے۔ نفس آدمی کی ذاتی خصوصیات، انفرادی محاسن اور خارجی دنیا کے ردہائے عمل کا مسکن ہوتا ہے۔
ینگ نے فرائڈ کے انفرادی لاشعور کے نظریہ کو انتہائی محدود اور ناکافی بتاتے ہوئے اس

کے متوازی اجتماعی لاشعور کا نظریہ قائم کیا۔ ذہن کو اس نے ایک متحرک قوت مانا ہے۔ فرائڈ کے یہاں محض داخلی شخصیت بلکہ انتہائی شدید ترین دروں بین شخصیت کا انکشاف ہوا تھا۔ جب کہ ینگ نے بیروں بینی کو بھی ایک درجہ دیا ہے۔ ادیب کی سائیکی کو تشکیل دینے میں محض اس کی اپنی شخصیت، لاشعوری تجربات یا محض اس کے حال ہی کا دخل نہیں ہوتا بلکہ عالم انسانت کی بعید ترین تاریخ، دیومالائی سرمایہ، اجتماعی، مذہبی وقومی علامتیں اور موروثی ونسلی تجربات وغیرہ بھی اس کی سائیکی کو متشکل کرنے میں ممد ہوتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ انسانیت کی اجتماعی اور قدیم ترین تاریخ اس کے اجتماعی لاشعور میں محفوظ ہے۔ ینگ کے مطابق تخلیقی سرچشمے بعید ترین ماضی میں بہت دور تک چلے گئے ہیں۔ آرکی ٹائپ وہ تخلیقی سرچشمے ہیں جن کا ایک سرا مذہب اور دیومالا سے جا کر ملتا ہے۔ ان آرکی ٹائپس (توسیوں) کے اظہار کا وسیلہ جذبہ وعقل، احساس اور وجدان ہیں۔ گویا ینگ وجدان کی اہمیت بھی تسلیم کرتا ہے۔ جب کہ فرائڈ اور ایڈلر نے 'وجدان' کو سرے سے نظرانداز کر دیا تھا۔ ینگ کا نظریہ نسبتاً زیادہ واضح، بسیط اور فلسفیانہ نوعیت کا حامل ہے۔ اس نے نفسیات کو ایک زمین عطا کی ہے۔ اب محض لاشعور کی روشنی میں فن کار کے تراشیدہ پیکروں اور علامتوں کے صحیح مفاہیم کا سراغ نہیں لگایا جاتا بلکہ آرکی ٹائپس (توسیوں) سے ان کے رشتے ملائے جاتے ہیں کہ محض عصری دور ہی فن کا مبداء نہیں ہوتا بلکہ عالم انسانیت کی تمام حال اور ماضی کی تاریخ اور اس کے متنوع تجربات اس کے ماخذ ہیں۔ انسان اپنی طور پر ایک اکائی بھی ہے اور وحدت میں کثرت بھی۔ اس کا فن ماضی اور ماضی بعید سے بھی ہم تعلق کا ہے۔ انسان بہ یک وقت وحشی بھی ہے اور مہذب بھی۔ شاعر اجتماعی علامات کو اپنے فن میں بروئے کار لاتے رہتے ہیں۔ ہر شاعر اس عظیم ورثے میں اضافہ کرتا ہے۔ یہ اضافہ نسلاً در نسل چلا آرہا ہے۔ ینگ اسی لیے شاعر اور ادیب کو اجتماعی انسان سے موسوم کرتا ہے جو تمام بنی نوع انسان اور عالم انسانیت کے جذبات واحساسات کا نقیب اور پاسدار ہوتا ہے۔

ینگ، فرائڈ کے نظریۂ خواب سے بھی اختلاف رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک فنی عمل خواب کے مماثل نہیں۔ خواب کا سرچشمہ لاشعور ہے اور وہ مقصد سے بے نیاز ہوتا ہے۔ جب کہ فن ذہن کے اس حصہ کی تخلیق ہے جس پر لاشعور کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ فنی شہ پارہ ایک مقصد کا حامل ہوتا ہے۔ شاعر بڑی سوجھ بوجھ کے ساتھ ہیئت کو بناتا اور سنوارتا ہے۔ اس تراش خراش اور ساخت و پرداخت میں وہ بڑے انہماک اور غیر معمولی فنی شعور سے کام لیتا اور اپنے اظہار میں

پوری طرح آزاد ہوتا ہے جب کہ خواب کی تشکیل میں ہم مطلق آزاد نہیں ہوتے۔ ینگ یہ بھی تسلیم نہیں کرتا ہے کہ نفسیات کی روشنی میں شاعری کا مطالعہ امکاناً صحیح نتائج تک پہنچا سکتا ہے اس کا خیال تو یہ ہے کہ شاعری کا مطالعہ اور شاعر کی تحلیل نفسی دو الگ الگ چیزیں ہیں۔[8]

اس طرح فنی کارناموں کے سلسلہ میں فرائڈ کا تصور ہمیں فنی شہ پارے کے تحلیل نفسی کے مطالعہ کی نسبت شاعر کے نفسی پہلو کی سمت زیادہ لے جاتا ہے۔ نتیجتاً یہ طریقہ ہمیں فنی شہ پارے کی تحلیلِ نفسی سے دور کر دیتا ہے۔ شاعر کی تحلیل نفسی ایک اہم مسئلہ ہے۔ تاہم فنی شہ پارے کی بھی اپنی ایک اہم حیثیت ہے، جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

نفسیاتی ادب کی وضاحت کرتے ہوئے ینگ لکھتا ہے:

"ہم کہہ سکتے ہیں کہ نفسیاتی ادب ہمیشہ اپنا مواد شعوری، انسانی تجربے کے وسیع تناظر اور زندگی کے واضح پس منظر سے اخذ کرتا ہے۔ میں فنی تخلیق کے اس طریقے کو نفسیاتی کہتا ہوں کیوں کہ اپنے عمل میں یہ طریقہ کہیں بھی نفسیاتی معقولیت کے حدود سے متجاوز نہیں ہوتا... نفسیاتی فنی تخلیق کے سلسلے میں ہمیں اپنے آپ سے یہ سوال کرنے کی ضرورت کبھی پیش نہیں آتی کہ یہ کس مواد پر مشتمل ہے یا اس کا مفہوم کیا ہے۔"[9]

مگر ہمیں یہاں سمجھ لینا چاہیے کہ اس طریقہ کا اطلاق تخئیلی ادب پر نہیں ہوگا۔ ینگ تخئیلی ادب کے سلسلہ میں یہ نظریہ پیش کرتا ہے:

"(تخئیلی ادب) ہمیں متحیر اور بدحواس بلکہ متنفر کر دیتا ہے اور ہم اس کے مخفی معنی کی تشریح کا مطالبہ کرنے لگتے ہیں۔ اس قسم کا ادب ہمیں روزمرہ کی زندگی کے تجربات سے دوچار نہیں کراتا بجائے اس کے وہ ہماری ان یادوں کو برانگیخت کرتا ہے، جن کا تعلق خوابوں، راتوں کے خوف اور ذہن کے ان گوشوں سے ہے جو تیرہ و تاریک ہیں۔"[10]

اس اعتبار سے تخئیلی ادب کی تفہیم کے سلسلہ میں تحلیل نفسی کی ضرورت پیش آسکتی ہے۔ ینگ کا خیال ہے کہ تحلیل نفسی دو حیثیتوں سے ہمارے لیے مددگار ہوگی۔ ایک تو یہ کہ اس کے ذریعے ہمیں یہ علم ہو سکے گا کہ فن پارہ تخئیلی ہونے کے باوصف اپنے اندر اہم اور سنجیدہ تجربات کا حامل ہے۔ ان تجربات کو ہمیں نفسیاتی فنی تخلیق کی صداقتوں کے مماثل سمجھنا

چاہیے۔ دوسرے یہ کہ تخیلی فن کار ایک ایسی دنیا کے تجربے سے ہمیں متعارف کرا سکتے ہیں جو کہ دھندلی اور ہماری پہنچ سے باہر ہے۔

ینگ اس حقیقت کا بھی اعتراف کرتا ہے کہ ہر معاملے میں نفسیات سے توقعات وابستہ کر لینا ایک گم راہ کن رویہ ہے۔ نفسیات میں یہ اہلیت نہیں کہ وہ کسی فنی شہ پارے کی مکمل ہستی کا تسلی بخش جائزہ لے سکے۔ یہاں دراصل ینگ اس حقیقت کی سمت بھی اشارہ کرتا ہے کہ جمالیاتی اور فنی اقدار کی روشنی میں ہی فن کے داخلی اور خارجی کردار پر نتیجہ خیز اور بامعنی بحث کی جاسکتی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ''فن حسن ہے اور اسی میں اس کا حقیقی مقصد پوشیدہ ہے۔ وہ مفہوم سے بالاتر ہوتا ہے۔ فن کی تخلیق سے مفہوم کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔''

البتہ نفسیات کے ذریعہ ہم فنی شہ پارے میں مضمر علامات، اشارات اور پیکروں کی تحلیل کر کے کسی حد تک کچھ مفاہیم تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔

فرائڈ، ایڈلر اور ینگ کی نفسیاتی تحقیقات سے عالمی ادب نے گہرے اثرات قبول کیے۔ خصوصاً جدید ادب میں داخلیت نے زبردست فروغ پایا۔ ذات کوشی اور انفرادیت پسندی کے رجحان کو روز افزوں تقویت ملی۔ غیرارادی اور ازخود تخلیقات کے نت نئے تجربے عمل میں آئے۔ داخلی تجربات کے اظہار نے خود کلامی کے لہجے کو تقویت پہنچائی۔ فنی تخلیق میں آزاد تلازمۂ خیال پر زور دیا جانے لگا۔ اس طور، علامات اور پیکر کی نئی تعبیرات نے فن کی داخلی توسیع میں مدد کی۔ نفسیات کا دائرہ بحیثیت تجربی سائنس کے بے حد وسیع ہو چکا ہے۔ ادب پر نفسیات اب بھی مستولی ہے۔ ادبی تفہیمات میں نفسیات کی گونج آج بھی جابجا سنائی دیتی ہے۔

ادبی تنقید اور تحلیل نفسی

ادبی تنقید نے نفسیاتی تحقیقات بالخصوص ذہنِ انسانی سے متعلق دریافتوں سے بعض ایسے طریقِ کار اخذ کیے جن کا اطلاق علمی اور سائنسی سطح پر اور مخصوص آلات کے طور پر پہلے نہیں کیا گیا تھا۔ انسانی ذہن اس معنی میں نہ تو وحدت کا حامل ہے اور نہ اس کی منطق سیدھی سادی ہے۔ انسانی طبعی نظام میں ذہن کا عمل سب سے سرّی، مجرد اور پیچیدہ کہلاتا ہے۔ نفسیات نے اس کی گرہ کشائی کی اور انسانی شخصیت کی تشکیل میں اس کی محسوس و غیر محسوس کارکردگی کی نوعیتوں کو

بحث کا موضوع بنایا۔ ادبی تخلیق کے عمل کا تعلق بھی ذہنِ انسانی ہی سے ہے۔ اس کا تعلق کس قدر شعور سے ہے اور کس قدر ذہن کے اس حصے سے ہے۔ فرائڈ نے جسے لاشعور سے تعبیر کیا ہے؟ یہ وہ بنیادی سوالات ہیں جن کی بنیاد پر ادبی نقادوں نے ان حوالوں سے کئی نئے معنی کے سراغ فراہم کرنے کی طرف رغبت دلائی۔ اس سوال کو بھی بنیادی حیثیت حاصل ہوئی کہ تخلیقی متن کی پیچیدگیوں اور اس کی تفہیم کے عمل میں پیدا ہونے والی مشکلات کے اسباب کیا ہو سکتے ہیں؟ اور کیا تحلیل نفسی معنی کی ان گرہوں کو سلجھانے میں ہماری کچھ مدد کر سکتی ہے جو ادبی تخلیق میں مقدر کی حیثیت رکھتی ہیں؟

ادبی تنقید نے تخلیقی عمل کی سرّیت کو تحلیلِ نفسی کی مدد سے حل کرنے کی کوشش کی۔ دوسرے مصنف کی شخصیت اور اس کے ذہن کے مطالعے کو اہمیت دی اور تخلیقی متن کی خصوصیات اور مصنف کے ذہنی رویوں کے مابین رشتوں کی جستجو کی۔ اس سلسلے میں فرائڈ کی تحقیقات کو ایڈمنڈ ولسن نے اپنی تصنیف The Wound and the Bow میں ڈکنس اور کپلنگ کے مطالعے میں بنیاد بنایا۔ ڈاکٹر ہنس ساشز (Dr. Hanns Sachs) نے Measure for Measure میں کرداروں کے عمل اور ان کے میلانات کے ذریعے شیکسپیئر کا ذہنی تجزیہ کیا ہے۔ بعض نقادوں نے ادبی تخلیق میں علامتوں اور پیکروں کے حوالے سے مصنف کے ذہن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے، جی ولسن نائٹ نے شیکسپیئر کی تفہیمات میں اور ماڈ باڈکن نے Archetypal Patterns in Poetry میں اس طریق کار کو شعری تفہیم میں آزمایا ہے۔ تحلیلِ نفسی کے طریق کار کا استعمال چارلس مارون نے راسین اور میلارمے کے تجزیوں میں کیا اور ہربرٹ ریڈ نے شیلی اور ورڈزورتھ کی ذہنی اور شعری تفہیم میں اس کا اطلاق کیا۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے نفسیات کو سائنس کا ایک شعبہ قرار دیا اور متنی سریت کی تہوں تک پہنچنے کے لیے اسے ایک بہتر ذریعہ قرار دیا۔

OO

ارنسٹ جونس کو جس کتاب سے زبردست شہرت ملی وہ ہے The LIfe and Work of Sigmund Freud (1957) جس میں واہموں، خوابوں، مذہب، تشدد، جنگ اور دوسرے کئی موضوعات کو بنیاد بنایا گیا ہے وہ اپنے مضمون (1916) The Theory of Symbolism میں خوابی علامت کے بارے میں کہتا ہے کہ ان کی جڑیں لاشعوری دبی کچلی محسوسات میں ہوتی اور جنسیت و جسم، کی نمائندگی کرتی ہیں اور کسی دباؤ کے وقت خوابوں یا کسی فن پارے میں اجاگر

ہو جاتی ہیں۔ ’ہیملیٹ اور ایڈی پس (1948) میں اس نے 100 علامتی تصورات کی فہرست پیش کی ہے۔ وہ فرائڈ کے اس تصور کو مسترد کرتا ہے کہ ہیملیٹ کے تذبذب کے پیچھے ایڈی پل فطرت کام کر رہی تھی۔ جونس کا کہنا ہے کہ ہیملیٹ کا اپنی ماں کے تئیں مذبذب رویہ تھا۔ اس کے پس و پیش کی وجہ یہ تھی کہ وہ اپنی ماں کو مارنا چاہتا تھا۔ یہ نہ تھی جیسا کہ فرائڈ نے بتایا تھا کہ وہ اصلاً اپنے چچا کلاڈیس کو مارنا چاہتا تھا۔

OO

میری بوناپارٹ نے مصنف کی زندگی، اس کی شخصیت اور ذہنی میلانات کو خاص اہمیت دی اور انھیں بنیادوں پر ایڈگر ایلن پو کی بعض کہانیوں کی تحلیل نفسی کی اور بعض حیرت انگیز اور بے حد دلچسپ نتائج برآمد کیے۔ بوناپارٹ کے اس طریق کار کو نفسی سوانحی مطالعے Psychobiographyical study کا نام دیا گیا ہے۔ انھوں نے ان پیکروں اور علامتوں کی نشاندہی کی جو ایڈگر ایلن پو کی کہانیوں میں لاشعوری خوف کی زائدہ ہیں۔

OO

نارمن ہالینڈ نے اپنے قاری اساس مطالعوں میں اس امر پر زور دیا کہ قاری یا نقاد کا مقصد اپنے لاشعوری فنطاسیوں کی تقلیب و ارتفاع ہوتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ نقادوں کو اپنی تشویشات و تردداتِ، مدافعتوں اور سیاسی سماجی تعصبات کا اعتراف کرنا چاہیے جن کی بنیاد پر اس کے رویے تکمیل پاتے ہیں اور جو متن کی قرأت اور قدر شناسی کے عمل کو بھی ایک خاص جہت کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ”اس انفرادی تشخص کے جوہر کی دریافت مشکل نہیں ہے جو سماج کے ساتھ مشروط ہے۔ متون کے مطالعے کے دوران رونما ہونے والے ردعمل کے تجزیے سے اس جوہر کا پتہ لگایا جاسکتا ہے۔“

OO

نارمن براؤن نے Life Against Death (1959) اور Love's Body (1966) میں ایک بالکل مختلف طریقِ کار کی بنیاد رکھی۔ وہ بنیادی طور پر فرائڈ سے بے حد متاثر تھا اور اسی کی کہیں وکالت کرتا رہا اور کہیں ان گنجائشوں spots کو اپنی اس فکر سے بھرنے کی کوشش کرتا رہا جو فرائڈ سے کوری چھوٹ گئی تھیں یا جو نئے رویے قایم کرنے کی تحریک دیتی ہیں۔ براؤن نے فرائڈ کے علاوہ نٹشے، امرسن اور ولہیم ریش Reich کے تصورات سے بھی روشنی اخذ کی۔ وہ

شاعری کو ہیت کے انسداد اور ارتفاع کو ڈرامہ بنانے کا فن قرار دیتا ہے۔ وہ فرائڈ کے اس تصور سے بھی متفق ہے اور اس کی ایک نئے زاویے سے توضیح کرتا ہے اور دلائل کا ایک انبار ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے کہ تمام بنی نوعِ انسانی ایک آفاقی نیوراسس میں مبتلا ہے اور تمام انسانی ادارے اور تہذیبیں جبلتوں کی محکوم ہیں نیز انسانی زندگی کا انحصار التباس اور خواہشات کے ارتفاع پر ہے۔ علاوہ اس کے جنسیت کو تناسلیا نے genitalisation of sexuality اور سماجی کوڈز کے دباؤ کو بھی وہ جبری میکانکیت سے تعبیر کرتا ہے۔ فرائڈ اس صورتِ حال سے نکلنے کے لیے جبلتِ بقا eros (1) اور جبلتِ فنا thanatos (2) کے تصادم میں اس مسئلے کا حل دیکھتا ہے۔ براؤن نے عیسائی غناسطیت gnosticism (3) کبالا Cabala (4) تاؤازم (5) بلیک اور سرّی روایتوں سے اپنے استدلال کو زیادہ معنی خیز بنایا اور ان کے حوالے سے بقول اس کے مذکورہ بالا دونوں میلانات (thanatos اور eros) کو یک جا کر کے ذات اور ذاتِ دیگر کو ایک وحدت میں ضم کیا جا سکتا ہے۔ ایک بار جب یہ وحدت قایم ہو جاتی ہے تو اس جبر کا کوئی اثر انفراد پر نہیں ہوتا۔ براؤن کہتا ہے کہ ہر ادیب اس وحدت کے لیے کوشاں ہوتا ہے۔ براؤن نے داخلی سفر یا داخل کی تلاش کی سرّی روایت کو بنیاد بنا کر جو تصورات قایم کیے ہیں وہ اس کے معاصر دوسرے محلّلینِ نفس سے نہ صرف مختلف ہیں بلکہ فکر کی روایت کو ایک نئی بنیاد بھی فراہم کرتے ہیں۔

پس ساختیاتی مکتبِ فکر اور تحلیل نفسی

تحلیلِ نفسی کے اطلاق کی ان نئی کوششوں میں ترغیبات کا ایک نیا جہان آباد ہے جن کا تعلق پس ساختیات سے ہے۔ وہ نقاد جنھوں نے متنی تفہیم میں نئے طریقوں کو آزمانے کی پہل کی ان میں ژاک لاکاں، نارمن ہالینڈ، سوشانا فلمین، ڈیلیوز گواتری، نین سی چودوروشامل ہیں۔ ان نقادوں نے متنی تفہیم اور تجزیے کی حدود کو وسیع کیا، لاشعور کے عمل اور جبلتوں کے عملِ ارتفاع

---

(1) وہ جبلی قوتِ محرکہ جو انسان کو بقائے ذات اور بقائے نسل کے لیے اُکساتی ہے۔
(2) اسے جبلتِ مرگ بھی کہتے ہیں، جو فرد کو جارحانہ اور تخریبی اعمال کے لیے اُکساتی ہے۔
(3) باطنی علم سے متعلق یہ عقیدہ کہ 'کائنات الوہیت کے جلووں یا قوت وقدرت کے مظاہر کی تخلیق ہے'
(4) عقیدہ سرّی 'تصوف کا باطنی نظام جو مقدس صحائف کی صوفیانہ (باطنی) تفسیر پر مبنی ہے۔'
(5) چینی تاؤ مذہب، جس کی بنیاد خدا کے انکار پر ہے اور سادگی کے ساتھ زندگی گزارنے پر جس کا اصرار ہے۔

کو نئے منہاج سے روشناس کرایا۔ تحلیل نفسی محض کردار یا مصنف کے ذہن کے تجزیے تک محدود نہیں رہی بلکہ ثقافتی نیوروسس، قومی آرزومندی longing، جنسی کج روی، سماجی تناؤ اور اجتماعی دیوانگی یا ہیجانی کیفیت جیسے مسائل کو بھی بنیاد بنایا گیا جن کا تعلق محض فرد کی سائیکی سے نہیں ہے۔ ان نقادوں نے فرائڈی نفسیاتی اصطلاحات میں بھی غیر معمولی اضافہ کیا کیونکہ ان کی تفہیمات کے عمل میں استدلال کی نئی منطق کام کررہی تھی۔ ان نقادوں نے تاویل سے بھی جہاں تہاں کام لیا ہے۔ تحلیل نفسی کی بنیاد پر تانیثی مطالعے بھی کیے گئے۔ ان سرچشموں کی تلاش کی گئی جہاں سے آرزوئیں/خواہشات جنم لیتی ہیں اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ ثقافتی اور سماجی مظہرات میں ان کے اثرات کی صورت کیا ہوتی ہے۔ اس طرح متنی لاشعور کا ایک نیا باب کھلا جس نے تحت المتن کے تصور کو راہ دی۔ اب متن محض وہ متن نہیں ہے جو ایک مظہر کے طور پر نمایاں ہے بلکہ اصل متن کی اسے محض ایک جھلک ہی کا نام دیا جاسکتا ہے۔

○○

تانیثی نقادوں نے تحلیل نفسی سے ایسے بہت سے آلات کار لیے جن سے خواتین کے ادب کی تفہیم کو نئے سانچے میسر آئے۔ ان رجحانات کی نقاب کشائی کی گئی جو تذکیری ہیں اور جن کے تحت عورت کے تہذیبی ساختہ تصور کو حیاتیاتی جبر کا نام دیا گیا ہے۔ مرد کے جنسیاتی اور جسمانی فرق، تناسلی رشک اور آختائی گرہ Castration complex (1) کے فرائڈی تصورات نے مردوں میں جو ایک قسم کے احساس تفوق Superiority Complex کو فروغ دیا ہے۔ اس نے خواتین کے ادب کو ایک خاص تذکیری زاویے سے دیکھا اور اس کی غلط توجیہ و تفہیم کی یا اسے نظرانداز کرنے کی کوشش کی۔ مرد نقادوں کے اس عمومی رویے کو تانیثی مفکرین نے سوال زد بھی کیا اور خواتین کے ادب کی ازسرِنو تفہیم کی طرف توجہ بھی دلائی۔ ان روایتی نام نہاد فنی کسوٹیوں کو مسترد کیا جو استناد کا درجہ رکھتی تھیں۔

○○

ژاک لاکاں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے فرائڈی تصورات کا اطلاق کچھ اس

---

(1) '(مردوں کا) یہ لاشعوری خوف کہ وہ آلہ تناسل سے محروم ہوجائیں گے اور اس کے برعکس خواتین کا یہ لاشعوری احساس (جس پر پچھتاوے کا عنصر حاوی ہوتا ہے) کہ مردوں کی طرح وہ بھی آلۂ تناسل کی مالک تھیں لیکن اس سے محروم ہوگئی ہیں۔'

طور پر کیا کہ فرائیڈ اس کے یہاں ایک نئے بھیس میں نظر آتا ہے۔ نفسیاتی بینش اور لسانیاتی بینش نے مل کر اس کے یہاں ایک ایسی تھیوری کی داغ بیل ڈالی جو بے حد گھنی اور علمیت سے بھر پور ہے اور جس نے بعد کے نفسیاتی تجزیہ نگاروں اور پس ساختیاتی مفکرین پر گہرے اثرات قایم کیے۔ لاکاں کی جن تصنیفات نے نفسیاتی تجزیہ نگارو اور پس ساختیاتی مفکرین پر گہرے اثرات قایم کیے ہیں وہ یہ ہیں:

Ecritis

The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,

The Seminars of Jacques Lacan

لاکاں کی دلیل یہ ہے کہ بچہ اپنی ذات کے بارے میں دوسرے کے حوالے سے سوچتا ہے۔ اپنی ذات کے احساس سے پہلے وہ ایک خیالی دنیا میں رہتا ہے۔ اس کی نظر میں 'میں' (I) اور دوسرے میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ عکسی مرحلے mirror stage جو ایک مثالی ذات کا تصور ہوتا ہے۔ اس کی حیثیت محض ایک مغالطے اور التباس کی ہوتی ہے۔ بچے کے لیے تخیل کا خلق کردہ تشخص اُسے اس دھوکے میں رکھتا ہے کہ اس کی متحدہ خودی (ذات) کی تکمیل ہوگئی ہے۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے یہ ایک ماقبل لسانیاتی Pre-linguistic اور ماقبل ایڈیپل Pre-Oedipal مرحلہ ہوتا ہے۔ اس کے تخیل میں زبان کے فرق کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔ 'وہ آئینے میں صرف خود کو دیکھتا ہے۔ اس معنی میں بچہ سگنی فایر (دال) ہے اور عکسی خیالی پیکر سگنی فائڈ (مدلول) ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ ہوتے ہیں۔ خیال کی دنیا میں ذات اور خارج کی اشیا تبادل پذیر ہوتی ہیں۔' لاکاں اسے ایک استعاراتی مرحلہ قرار دیتا ہے کہ جب ایک چیز دوسری چیز سے بڑی آسانی سے بدل جاتی ہے۔ بچہ یہ تصور بھی کرتا ہے کہ وہ ماں کو بہت عزیز ہے اور اس کی تمناؤں کا مرکز ہے۔ بچہ کو یہ سوچ کر تسلی ہوتی ہے اور وہ اس خیال میں ڈوبا رہتا ہے کہ ماں کی خواہش کے معنی اس کمی کے ہیں جسے صرف وہی بھر سکتا ہے۔ اسی طرح ماں کی خواہش (کمی) بچے کی اس خواہش (کمی) جیسی ہے جسے صرف ماں ہی پورا کر سکتی ہے۔ عکسی مرحلے پر وہ نظامِ لسان کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ جہاں باپ کے پیکر، امتناعات اور قوانین کا اسے علم و احساس ہونے لگتا ہے۔ باپ اس کے لیے 'قانون' کا حکم رکھتا ہے۔ دوسری طرف سماجی تحریمات ہوتی ہیں۔ بچہ کو یہ پتہ چلتا ہے کہ اس کا ماں سے کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ خاندان اور

سماج کا ایک وسیع جال ہے۔ جس میں اسے ایک مخصوص کردار ادا کرنا ہے۔ اس طرح وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اس کی اپنی شناخت دوسروں سے 'فرق' کی بنیاد پر قایم ہے۔ بچہ کو اپنی ماں کے تیئں خواہش کو دبانا پڑتا ہے جو بالآخر لاشعور میں بیٹھ جاتی ہے۔ لاکاں اس نئی صورت کو علامتی کہتا ہے۔ بچہ جنس کے فرق کو سمجھنے لگتا ہے اور وہ یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ وہ راست طور پر ماں کے جسم کے ساتھ ملحق نہیں ہے۔ سماجی شعور کی تکمیل کی منزل بھی یہی ہے۔

لاکاں کہتا ہے کہ یہ علامتی حیثیت جو بچے میں (آئی I) اور ماں کے تشخص سے روشناس کراتی ہے، اس کا انحصار ماں سے علیحدگی اور اس کی غیر موجودگی پر ہے۔ زبان کی سطح پر وہ 'ماں' ہوتی ہے لیکن وہ اس کی 'میں' (I) کا جزو نہیں ہوتی۔ ذات اور انسانی موضوعیت کو لاکاں لسانیاتی ساختوں سے تعبیر کرتا ہے۔

لاکاں لاشعور کو محض جبلت سے وابستہ کرکے نہیں دیکھتا۔ وہ کہتا ہے کہ لاشعور خود ایک ساخت رکھتا ہے۔ کسی کا بھی لاشعور اپنا نہیں ہوتا اپنے نفس کی حدود میں دوسروں کا ہوتا ہے۔ لاکاں کا کہنا ہے کہ کسی جملے میں جو کچھ کہ نفی کا مظہر ہے، درحقیقت نفی نہیں ہوتا۔ مثلاً جب کوئی یہ کہتا ہے کہ ''میں تمھیں ذلیل کرنے کے لیے آیا تھا لیکن میں اب نہیں چاہتا۔'' جس کا صاف صاف مطلب یہ ہے کہ 'میں تمھیں ذلیل کرنا چاہتا تھا' یعنی جو کچھ کہ منفی ہے وہ اصلاً لاشعور کا مواد ہے اور لاشعور دوسروں کے ڈسکورس جیسا تجربہ ہے۔

OO

سوشانا فلمین کا شمار لاکاں کے بعد غیر معمولی شہرت پانے والے نفسیاتی تجزیہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ جے۔ ایل۔ آسٹن سے ماخوذ تکلم کے عمل کی وہ دو شقیں بتاتی ہیں۔ تعمیلی Performative اور Constative۔ تعمیلی ایک خطیبانہ/بدیعیانہ عمل ہے۔ جو تکلم بدیعیانہ کے عمل میں بذاتہ عمل اور لسانی سطح پر عمل کا مظہر ہے، کوئی اطلاع فراہم نہیں کرتا۔ جب کہ Constative تکلم کا مقصد اطلاع فراہم کرنا اور چیزوں کی حالت کی طرف اشارہ کرنا ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ انسانی نفس شعور و لاشعور کا میدانِ جنگ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو باخبر بھی کرتے ہیں اور ایک دوسرے کے خلاف نبرد آزما بھی رہتے ہیں۔

فلمین بہ اصرار کہتی ہیں کہ استاد کو طلبہ کے لاشعور کو ذہن میں رکھنا اور غیر رسمی علم مہیا کرنا چاہیے جس سے ان کی مراد وہ سارے غیابات absences، مزاحمتیں resistances اور وہ

رخنے اور وقفے ہیں جن کا سرچشمہ لاشعور ہے۔ اسی باعث فلمین متن کو سپاٹ اور سیدھا نہیں کہتیں بلکہ اس کے تحت میں بہت کچھ چھپا ہوتا ہے۔ قاری کو ان بدیعیانہ ابعاد پر خاص توجہ دینے کی ضرورت ہے۔

نین سی چودوروا ایک تانیثی نقاد اور ساتھ ہی نفسیاتی تجزیہ نگار ہیں۔ ان کی تصانیف میں (1978) The Reporduction of Mothering اور Feminism and Psycho Analytic Theory (1989) کی خاص اہمیت ہے اور جو کا دمی سطح پر ایک عرصے تک موضوعِ بحث بنی رہیں۔

چودورو نے فرائڈ کی گرہوں کی ان تھیوریز کو نیا بُعد دینے کی سعی کی ہے جو ماں اور بیٹے اور باپ اور بیٹی کے تعلق سے اس نے قایم کی تھیں۔ چودورو نے ماں اور بیٹیوں کے رشتے کو نرگسی معروضی انسلاک narcissistic object-attachment کا نام دیا ہے۔ ماں، بیٹی میں خود اپنی زندگی کی توسیع دیکھتی ہے۔ بیٹیاں ماں ہی کی ایزاد ہونے کی وجہ سے جیسا بننا چاہتی ہیں یا اپنی جیسی شناخت قایم کرنا چاہتی ہیں نہیں کر پاتیں۔ نتیجتاً ان کی مایوسی انھیں باپ کی طرف دھکیل دیتی ہے۔ باپ سماجی زندگی کی نمائندگی کرتا ہے وہ جاننے لگتی ہیں کہ باپ ان کے لیے زیادہ افادہ بخش ہے۔ انھیں جنسی تفریق کا احساس بھی شدت کے ساتھ ہونے لگتا ہے۔

بیٹی ہی نہیں بیٹوں کو بھی سب سے پہلے اپنی ماں کے ذریعے ہی تذکیری شناخت ہوتی ہے اور جنسی تفریق کی بنا پر ماں ہی بیٹوں کو اپنی علیحدہ دریافت کے لیے اکساتی اور ہمت دلاتی ہے۔ کیوں کہ ماں ہی نہیں بیٹوں اور ان کے درمیان بھی فرق ہوتا ہے۔ جس کے باعث لڑکیوں میں اپنی ماں کے ساتھ ایک نرگسی رشتہ قایم ہو جاتا ہے جو جذباتی نگہداشت کی وجہ سے اور فروغ پاتا ہے۔ لڑکے آزادی کے ساتھ اپنی دریافت کرتے ہیں۔ وہ خودکار ہوتے ہیں جب کہ لڑکیوں میں جنسی تفریق کا شدید احساس ان میں نرگسیت کا موجب ہوتا ہے۔ انا کی حدیں کم زور پڑ جاتی ہیں اور خود اختیاری میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ چودوروا اس نتیجے پر پہنچتی ہیں کہ بالآخر پدری اقتدار مادرانہ اقتدارِ مطلق کی جگہ لے لیتا ہے۔

○○

ڈیلوز اور گواتری نے مغربی تہذیب کو بالخصوص مدِ نظر رکھ کر نین سی چودوروا اور فلمین کے تصورات کے برخلاف جو تھیوری قایم کی ہے وہ زیادہ انقلابی نوعیت کی ہے۔ Anti-Oedipus

(1977) اور (1978) A Thousand Plateaus ان کی اہم تصنیفات شمار کی جاتی ہیں۔ انھوں نے تحلیل نفسی کی ادارہ بندی کے خلاف آواز بلند کی اور لاشعور کے جامد ماڈل کے تصور کو بھی مسترد کیا۔ اس تصور کے بھی وہ خلاف ہیں کہ آختائی تصور کا مفہوم یہ ہے کہ صرف ایک ہی جنس ہے ـــ تذکیری، جس کے تحت عورت محض ایک 'کمی' (Lack) یا محرومی کا اعلامیہ ہے۔ ان کا خیال ہے کہ لاشعور کو اختائیت کے ہونے نہ ہونے سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ جو محض ایک آئیڈیولوجیکل ساخت ہے۔ مغربی ثقافت میں ایڈی پس کی حکمرانی ہے جس نے حدیں قایم کر رکھی ہیں۔ ڈیلوز اور گواتری اس کے مقابل ایک پس ایڈیپل دنیا کا تصور پیش کرتی ہیں جو تناسلی اقتصادیات genital economy سے عاری اور ایک ایسی دنیا ہوگی جو ایسے جسم پیدا کرے گی جو اعضا بغیر ہوں گے۔ یعنی اعضا بغیر بدن body without organs۔

حواشی

1. C-E.M. Joad, 'Psycho-analysis and its Effects, 'A Guide to Modern Thaught' USA 1957, p 203-204
2. ایضاً، ص205
3. Sigmand Freud, 'Collected Papers' vol iv p 175 London 1934, Leonared and Virjinia Woolf
4. ایضاً، ص184
5. S. Freud, 'Civilization & Discontents', p 35
6. Sigmand Freud, 'Civilization & Discontents', 1959, p 107
7. Alfreed Edler, quoted by K.S. Woodworth 'Contemporary Schools of Psychology' 1961, p 195
8. Jung 'Modern Manin Search of Soul London, 1949, p 185
9. ایضاً، ص182-180
10. ایضاً

O

ادبی تنقید اور تحلیلِ نفسی

ادبی تنقید ایک مشکل فن ہے۔ زندگی کے ساتھ براہِ راست ربط رکھنے کی وجہ سے اس کے پھیلاؤ میں بڑا اضافہ ہو چکا ہے، ہماری سماجی بصیرتیں روز بروز بڑھ رہی ہیں جن کے ساتھ فن تنقید کے تقاضے، تعداد اور معیار دونوں اعتبار سے بڑھ گئے ہیں۔ یہ وسعت محض بیرونی پھیلاؤ یا سطحی طول کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ نامیاتی خصوصیتوں کی وجہ سے تنقید کی جڑیں دور دور تک پہنچ چکی ہیں اسی لیے یہ فن نقاد سے بھی وسیع معلومات، گہرے مشاہدات اور صحت مند نقطۂ نظر کا طالب رہتا ہے۔ فن تنقید کے تقاضے اب محض ادبی علوم تک محدود نہیں ہیں۔ فطری اور عملی تنقید کے ساتھ غیر ادبی علوم کی آویزش نقاد کے لیے ایک ناقابل فرار حقیقت بن چکی ہے یہ علوم ایک ذریعہ یا پس منظر بنتے ہیں اور اس اعتبار سے ان کی حیثیت ثانوی ہے لیکن تنقیدی ادراک پیدا کرنے کے لیے یہ معلومات ناگزیر بھی ہیں۔ نقدِ ادب سے پہلے فہمِ ادب کی منزل ہے۔ ادب کا سمجھنا اگرچہ بظاہر ایک سیدھی سادی بات ہے مگر عملی اعتبار سے ایک طولانی اور دقت طلب مسئلہ ہے۔ وہ وقت ختم ہو چکا جب ادب کو سمجھنے کے لیے اصول بلاغت کی کتابیں اور لغت کام آتی تھی۔ اب ادب کو زندگی کے نامیاتی انسائیکلوپیڈیا ہی کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مکان و زمان، فنکار کی شخصیت اور ذاتی زندگی، اس کے عقائد و توہمات، معاشی اور معاشرتی روابط زمانہ کی تاریخی اور تہذیبی قوتیں اور محرکات بیرونی دنیا کے مختلف الاقسام ہنگامے اور پھر فنکار کے ذہن کے اندرونی ہنگامے سب ہی پر غور کرنا پڑتا ہے۔ یہ تمام مراحل اور اسی قسم کے اور بہت سے مراحل اس وقت تک طے نہیں ہو سکتے جب تک کہ چند دوسرے علوم سے کام نہ لیا جائے۔ یہ پس منظری معلومات اگرچہ فن تنقید کے لیے کوئی براہِ راست ربط نہیں رکھتے، مگر ان کے بغیر ادب کو باقاعدگی کے ساتھ سمجھنا ممکن نہیں ہے۔

تحلیل نفسی کی وضع بھی فن تنقید کے لیے نہیں ہوئی ہے لیکن دیگر پس منظری علوم میں اس کی اہمیت کم نہیں ہے، انسانی ذہن اور شخصیت کو سمجھنے کے لیے نئے اشاروں کو جنم دینے والے اس علم کی افادیت تنقید کے سلسلے میں بہت جلدی محسوس کر لی گئی۔ مطب اور اسپتال میں پیدا ہونے والی یہ سائنس جس کا سراغ پہلے پہل غیر معتدل ذہنوں نے بتایا، بہت عرصہ تک ڈاکٹر اور مریضوں کے درمیان مقید نہیں رہ سکی، معتدل اور صحت مند ذہنوں کے ساتھ اس کا علاقہ جلد معلوم کرلیا گیا۔ اس کا دائرہ عمل ذہنی ناہمواریوں اور شگاف خوردہ شخصیتوں کے علاوہ متوازن ذہن اور اس کے اعمال و کردار بلکہ تخلیقات اور تاثرات کو بھی اپنے اندر سمیٹنے لگا۔ تحلیل نفسی نے زندگی کے ہر شعبہ میں دخل دینا شروع کیا جہاں شعور کی اعتدال پسندی یا لاشعور کی ہنگامہ پروری نظر آئی۔ ہمارے ادب میں ہر نئے نظریہ کی طرح تحلیل نفسی خاص انتہا پسندی کا شکار ہوئی، کچھ لوگوں کو یہ نام ہی اتنا ذہن پرور معلوم ہوا کہ انھوں نے آنکھ بند کر کے اسے تمام تنقیدی مسائل کا حل سمجھ لیا یا کم از کم یہ توقع وابستہ کر لی کہ وہ تنقیدی مسائل کو ایک نئے ڈھنگ اور نئی توانائی کے ساتھ حل کر سکے گی اس کے برخلاف کچھ لوگوں نے تحلیل نفسی کو از ابتدا تا انتہا بورژوائی شعبدہ بازوں کا جدید ترین کرتب سمجھا۔ ردعمل کے اس شدید بحران کو کافی عرصہ گزر چکا ہے، تنقیدی مسائل بھی نسبتاً زیادہ واضح شکل اختیار کر چکے ہیں اور تحلیل نفسی بھی کڑی آزمائشوں سے گزر کر اپنے عیب و ہنر عیاں کر چکی ہے لہٰذا تحلیل نفسی کو فنی حیثیت سے سمجھنا اور ادب میں اس کے صحت مند استعمال پر غور کرنا نقاد اور فنکار دونوں کے نقطۂ نظر سے مفید ہوگا۔

ہمارے وہ نقاد بھی جو تحلیل نفسی کو استعمال کرنا چاہتے ہیں اسے فنی حیثیت سے سمجھنے کی اور اس کے محل استعمال کو معین کرنے کی بہت کم کوشش کرتے ہیں، چاہے اسے فنی حیثیت سے سمجھے بغیر اتفاقاً صحیح موقع پر استعمال کیا جائے یا فنی حیثیت سے سمجھنے کے بعد بے موقع استعمال کیا جائے، نتائج دونوں صورتوں میں مضحکہ خیز اور گمراہ کن ہوں گے۔ نقد ادب میں تحلیل نفسی کا استعمال ایک بعد کی چیز ہے، پہلے واضح طور پر یہ سمجھنا ضروری ہے کہ تحلیل نفسی کا منصب اور دعویٰ کیا ہے، اگر اس کے منصب اور دعوے کو سمجھے بغیر ہم نے تحلیل نفسی کا استعمال کیا تو غلط نتائج کی ذمہ داری ہمارے اوپر ہے۔ سب سے پہلے وہ محل دریافت کرنا چاہیے جہاں نقاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں۔ تحلیل نفسی کے استعمال کے سلسلے میں یہی بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اسی نکتہ کو نظرانداز کرنے کی بنا پر کچھ لوگوں نے تحلیل نفسی کو ادب کے لیے قطعاً بے کار

سمجھا اور بعض لوگوں نے اس کے بے لگام استعمال سے خود فن تنقید کو مجروح کیا بہت سے لوگ اس مشترک نقطۂ نظر کو نہیں تلاش کر سکے جہاں تنقید کے تقاضے تحلیل نفسی کے دعوے سے دست و گریبان ہوتے ہیں۔

تنقیدِ ادب کے لیے نقاد کو ایک آئینہ خانہ میں ٹھہرنا پڑتا ہے جہاں ہر چہار طرف جلووں کی کشش رہتی ہے، اس کا فرض ہے کہ وہ محض ایک طرف دیکھ کر اپنے فن کی جامعیت کو مجروح نہ کرے ادبی دنیا میں ابتدائے تخلیق سے لے کر انتہائے تاثیر تک بے شمار منزلیں ہیں، نقاد نہ تو انھیں نظر انداز کر سکتا ہے اور نہ رواداری کے ساتھ ان سے گزر کر سکتا ہے۔ ایک جامع اور واضح نقطۂ نظر وضع کرنا اور فنی ہمہ گیری کو مطمئن کرنا اُسی وقت ممکن ہے کہ جب نقاد منزل میں ہونے کے بجائے منزل شناس بنے۔ یہ منازل اور مراحل اپنی نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ کسی منزل پر عمرانیات اور اجتماعیات نقاد کی رہبری کرتے ہیں، کہیں فلسفہ جدلیات اور اجتماعی معاشیات اس کے کام آتے ہیں، اور کچھ منزلیں ایسی بھی ہیں جنھیں نفسیاتی تحلیل نفسی روشن کرنے کی مدعی ہے یہی وہ موقعے ہیں جہاں نقاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں اور تحلیل نفسی کی افادیت اور استعمال بھی ایسے ہی موقعوں تک محدود ہے۔

نقاد کا بنیادی کام فن کی قدر و قیمت معین کرنا ہے۔ اس کی ساری جستجو اور کاوش اسی مقصد کے لیے ہوتی ہے لیکن اس مقصد تک نقاد چھلانگ لگا کر نہیں پہنچ سکتا ہے ادب کی قدر و قیمت معین کرنے سے پہلے اسے بہت سے نہاں خانوں میں جھانکنا پڑتا ہے، اسے پہلے یہ معلوم ہونا چاہیے کہ خود ادب کیا ہے اور کیونکر پیدا ہوتا ہے، کہاں وہ آزاد ہے اور کہاں مقید کب وہ فرد اور سوسائٹی پر اثر کرتا ہے اور کب خود ان سے متاثر ہوتا ہے۔ نقاد کے فرائض کی اگر تعیین کی جائے تو ایک موٹی تقسیم یوں ہی کی جا سکتی ہے کہ ادب کیا ہے؟ کیونکر پیدا ہوتا ہے اور اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ اس ضمن میں بے شمار جزئیات آتے ہیں مگر وہ کسی نہ کسی شکل میں اسی سہ شعبہ تقسیم میں ضم ہو جاتے ہیں۔

تحلیل نفسی کا صحیح موقف سمجھنے کے لیے ان تینوں مسئلوں کو الگ الگ سمجھنا اور ان کے متعلق تحلیل نفسی کا رجحان معلوم کرنا ضروری ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ تینوں مسئلے ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ ہیں، یہ سب آپس میں ایک دوسرے سے پیوست ہیں مگر سہولت کی خاطر انھیں علیحدہ کر کے سمجھنا زیادہ مفید ہوگا۔

جہاں تک فن کی ماہیت اور فطرت کا تعلق ہے نقاد کے لیے یہ ایک اہم اور ضروری منزل ہے اس لیے کہ فن کی ماہیت کا نقاد کے بنیادی کام یعنی تعین قدر سے براہِ راست تعلق اس کے بغیر نہ واضح نقطۂ نظر وضع کرنا ممکن ہے اور نہ فن تنقید کو افادی بنانا۔ فن کی ماہیت اور حقیقت کے سلسلے میں تحلیل نفسی اپنی کوتاہیوں کو صاف الفاظ میں ظاہر کر چکی ہے، خود فرائڈ نے ایک موقع پر کہا ہے کہ تحلیل نفسی نہ یہ بتا سکتی ہے کہ فن اور فنکارانہ صلاحیت کی حقیقت اور اصلیت کیا ہے اور نہ اس میں یہ قدرت ہے کہ ان ذرائع کو واضح طور پر بیان کردے جنھیں استعمال کر کے فنکار فن کو پیدا کرتا ہے۔ یعنی تحلیل نفسی نہ فن کی ماہیت پر روشنی ڈال سکتی ہے اور نہ اس کی ٹکنیک پر، لہٰذا اگر ادب اور فن کی حقیقت معلوم کرنے کے سلسلے میں ہم تحلیل نفسی کو استعمال کریں اور خاطر خواہ نتائج نہ نکل سکیں تو تحلیل نفسی کو موردِ الزام نہیں قرار دینا چاہیے۔

اب رہا قدر و قیمت معین کرنے کا سوال تو یہی چیز نقاد کے بنیادی فرائض میں داخل ہے اس سلسلہ میں تحلیل نفسی کی بے تعلقی اس قدر واضح ہے کہ اس کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں ہے۔ نفسیات یا تحلیل نفسی کو قدر سے کوئی بحث نہیں ہے وہ چیزوں کے خوب و زشت کے متعلق کوئی فیصلہ نہیں کرتی، اس کی دلچسپی محض فنکار کے ذہن سے ہے ادب اور فن سے اس کی دلچسپی محض ثانوی حیثیت کی ہے۔ ادب یا فن سے ایک محلل نفس کو محض یہ دلچسپی ہے کہ وہ فنکار کے ذہنی صفات پر کچھ روشنی ڈالتے ہیں چونکہ نقاد کا بنیادی کام تعین قدر ہے اور تعین قدر کا مسئلہ نقطۂ نظر پر موقوف ہے، جب تک نقاد کے پاس ایک سوچا سمجھا ہوا نقطۂ نظر نہیں موجود ہوگا اُس وقت تک ادب کی قدر و قیمت معین کرنا ممکن نہیں ہے۔ تحلیل نفسی نقطۂ نظر معین کرنے میں بھی نقاد کی کوئی مدد نہیں کرتی ہے جو لوگ تحلیل نفسی سے بہت زیادہ توقعات وابستہ کرتے ہیں ان کے لیے یہی منزل سب سے زیادہ مایوس کن ہے۔ ادبی قدر اور نقطۂ نظر کے سلسلے میں تحلیل نفسی کی کوتاہیاں اس قدر عیاں ہیں کہ جن پر پردہ نہیں ڈالا جا سکتا۔ تحلیل نفسی کا ایک مخصوص دائرۂ عمل بیشک ہے لیکن اسے بحیثیت ایک نقطۂ نظر کے قبول کرنا ایک مہمل بات ہے۔ نقطۂ نظر ہمیشہ اس چیز کو بنایا جاتا ہے جو قدر و قیمت کے مسئلہ کو طے کرنے میں مدد دے سکے، تحلیل نفسی میں چونکہ قدر کا مسئلہ نہیں چھیڑا جاتا لہٰذا اسے کسی نقطۂ نظر کی بنیاد بنانے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ نقاد کو اپنے ذہنی سفر کے لیے بہت سے رہبروں کی ضرورت ہوتی ہے، تحلیل نفسی منجملہ اور رہبروں کے ایک رہبر ہے جو نقاد کو منزل کا سراغ لگانے میں بیش قیمت مدد دیتی ہے۔ رہبر خواہ وہ کتنا ہی

ہوشیار کیوں نہ ہو خود منزل نہیں بن سکتا ہے تحلیل نفسی کو منزل سمجھ لینا اتنا ہی مضحکہ انگیز ہے جیسے کسی سواری کو۔

اب لے دے کر ایک تیسری چیز رہ گئی ہے اور وہ یہ کہ ادب پیدا کیونکر ہوتا ہے، اس مسئلہ کے بھی دو رخ ہیں، ایک تو ان معاشی اور معاشرتی روابط اور محرکات کی جستجو جو آفرینش ادب سے براہِ راست تعلق رکھتے ہیں اور دوسرے ادیب کے ذاتی محرکات اور شخصی رجحانات کی جستجو جو ادب پر انفرادیت کی چھاپ لگاتے ہیں۔ ادب اور فن کو نہ تنہا معاشی اور معاشرتی حالات پیدا کر سکتے ہیں اور نہ تنہا ادیب۔ آفرینش ادب کے سلسلے میں جو معاشی روابط برسر عمل ہوتے ہیں ان کے متعلق بھی یا تو تحلیل نفسی کے پاس کچھ کہنے کو نہیں ہے یا جو کچھ ہے وہ بھی قابل یقین اور اعتماد نہیں ہے، اس سلسلے میں 'اجتماعی لاشعور' اور 'نسلی شعور' کے الفاظ بڑے زور شور کے ساتھ کہے جاتے ہیں لیکن ان کی حقیقت اور ٹکنیک کے متعلق نہ یونگ کے پاس کوئی معقول دلیل ہے اور نہ فرائڈ کے پاس، فرائڈ اور اس کے متبعین کے خیال میں معاشی روابط اور اجتماعی محرکات بھی کسی نہ کسی شکل میں ایک غیر منطقی شخصی استبدادیت میں محلول ہو جاتے ہیں۔ انفرادیت پر حد سے زیادہ زور دینے کی وجہ سے محللین نفس کے لیے اجتماعی روابط اور معاشرتی قوتوں کو شدید انفرادی اثرات سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے لہٰذا فن کار کے ذہن اور شخصیت پر جو اجتماعی قوتیں اثر کرتی ہیں ان کا صحیح اور واضح طور پر سمجھنا تحلیل نفسی کے ذریعہ سے فی الحال ممکن نہیں ہے۔ اب صرف فنکار کے ان شخصی رجحانات اور ذاتی محرکات کا مسئلہ رہ جاتا ہے جو ادب کی صرف پیدائش ہی میں حصہ نہیں لیتے بلکہ ادب پر انفرادیت کی چھاپ بھی لگاتے ہیں۔ فنکار کی شخصیت کا یہ رخ جبلتوں اور ذہنی خصوصیتوں پر مبنی ہے جو معاشی یا معاشرتی محرکات کے ہرگز پیدا کردہ نہیں ہیں یہی وہ منزل ہے جہاں نقاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں اور یہی ایک ایسا موقع ہے جہاں تحلیل نفسی کا استعمال نقاد کے لیے ممکن نہیں بلکہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اس موقع پر یہ محسوس ہو سکتا ہے کہ جیسے زنجیر کے پیشتر حلقے ٹوٹ کر الگ ہو گئے، کارواں چھٹ کر بہت مختصر ہو گیا، دائرہ سمٹ کر چھوٹا ہو گیا اور زیادہ تر تنقیدی مسائل تحلیل نفسی کی گرفت سے باہر ہو گئے ہیں۔ یہ احساس صحیح ہے مگر تحلیل نفسی کے لیے جو کچھ بچ رہا ہے وہ اگرچہ مختصر ہے مگر اہمیت کے اعتبار سے بہت زیادہ ہے۔

ادبی تنقید میں معاشی اور معاشرتی قوتوں کی شناخت بہت اہم ہے مگر اس سے ادیب کی

انفرادیت اور شخصی ذہن کی اہمیت کم نہیں ہوتی ہے۔ ادب کے متعلق آخری فیصلہ کرنے سے پہلے ادیب کی شخصیت کے مختلف زاویوں کو سمجھ لینا بہت ضروری ہے اس کے بغیر یہ ممکن ہے کہ ادب کے متعلق ایک صحیح اور عام تصور یا نقطۂ نظر بنا لیا جائے مگر کسی معین ادب پارہ کو باقاعدگی کے ساتھ جانچنا ممکن نہیں ہے۔ ادب کی تعیین ادیب کی انفرادیت سے ہوتی ہے لہٰذا اگر ادب کو تعیین سمیت جانچنا ہے تو فنکار کی شخصیت کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے اور شخصیت کے ان پہلوؤں کو اچھی طرح روشن ہونا چاہیے جو کسی فن پارہ پر ادبیت کی مہر کرتے ہیں۔ ادیب کے شخصی ذہن میں اجتماعی محرکات بھی دخیل رہتے ہیں ہم شخصیت کے اس پہلو پر جن پر بیرونی محرکات اثر کرتے ہیں معاشرتی روابط میں اچھی طرح پہچان سکتے ہیں لیکن فنکار کی شخصیت کے یہ پہلو بھی کافی اہمیت رکھتے ہیں جن کو اجاگر کرنے میں معاشرتی روابط کام نہیں آسکتے ہیں، شخصیت کے یہ پہلو بھی کافی اہمیت رکھتے ہیں اس لیے کہ باوجود سخت بندشوں اور کڑی روک ٹوک کے کسی نہ کسی شکل میں وہ ادب میں اپنے کو نمایاں کر لیتے ہیں۔ ادیب کی شخصیت کے ان پہلوؤں تک ہماری رسائی کا ذریعہ محض نفسیات ہے لیکن نفسیات بھی شخصیت اور ذہن کے سطحی ارتعاش کو واضح کرتی ہے۔ محض ان محرکات کو جو یا تو شعوری طور پر خود ادیب کو معلوم رہتے ہیں یا شعور سے اتنا قریب رہتے ہیں کہ ادیب بغیر کسی دقت کے انھیں معلوم کر سکتا ہے۔ شخصیت کے بعض اہم اور بنیادی جوہر سطح کے بہت نیچے ہوتے ہیں اور سرگرم عمل رہتے ہیں، اور کسی نہ کسی شکل میں ادیب کی تخلیقات میں سرایت کر جاتے ہیں، سطح کے نیچے والی دنیا سے ہمارا ربط محض تحلیل نفسی کے ذریعہ سے قائم ہوتا ہے۔

سطح ذہن سے نیچے ایک گنجان دنیا آباد ہے جسے ہم لاشعور کہتے ہیں۔ لاشعور کی موجودگی پر اتنے ثبوت اکٹھا ہو چکے ہیں کہ اب اس کا انکار ممکن نہیں ہے، اس کے بہت سے صفات پر بحث کی کافی گنجائش ہے مگر اس کے سرگرم عمل رہنے میں کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ لاشعوری قوتیں خواہ جیسی بھی ہوں مگر وہ خواب شیریں میں نہیں پڑی رہتی ہیں اس لیے کہ لاشعوری محرکات اپنے ساتھ انرجی کا ایک وافر ذخیرہ رکھتے ہیں یہی اِنرجی انھیں متحرک اور برسرِعمل رکھتی ہے اور اسی سہارے وہ برابر اپنے علاقہ سے نکل کر شعوری دنیا میں بدامنی پھیلاتے رہتے ہیں۔ شعوری علاقے کا مزاج بیرونی حقائق معین کرتے ہیں جب کہ لاشعوری علاقہ میں محض نشاطیت کا دور دورہ ہوتا ہے، افتادِ مزاج کا یہ فرق ان دونوں کو بڑی مشکل سے ہم آہنگ ہونے دیتا ہے۔

لاشعور کی قوتیں مداخلت کی کوشش کرتی ہیں اور دنیائے لاشعور کے نگراں انھیں روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مداخلت اور مدافعت کا یہ عمل خاصا طولانی اور پرجوش ہوتا ہے، آخر میں مفاہمت اس پر ہوتی ہے کہ لاشعوری مواد اپنا بھیس بدلے اور ایک ایسی وضع قطع اختیار کرے جو بیرونی دنیا کے حقائق کو مجروح نہ کرے اور شعوری قوتیں اپنی مدافعت سے باز آئیں۔ ایک معتدل ذہن کو یہ مفاہمت ضرور کرنی پڑتی ہے اور جن ذہنوں میں یہ مفاہمت نہیں ہو پاتی ہے ان کی شخصیت دہری ہو جاتی ہے اور اکثر امراض ذہنیہ کا ایک ناقابل علاج سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ عمل اور ردِ عمل یا مداخلت اور مدافعت کا پیچیدہ سلسلہ ادیب اور فنکار کے ذہن میں بھی چلتا رہتا ہے۔ فنکار کی شخصیت کے تمام ایسے تعینات جن میں لاشعوری قوتیں کام کرتی ہیں معاشی اور معاشرتی روابط سے براہ راست نہ متاثر ہوتے ہیں اور نہ ان کو خاطر میں لاتے ہیں، انھیں سمجھنے کے لیے فی الحال تحلیل نفسی کے علاوہ اور کوئی دوسرا ذریعہ ہمارے پاس نہیں ہے۔ لہٰذا ادبی تنقید کے سلسلے میں جیسے ہی ادیب کی شخصیت کا سوال نقاد کے سامنے آئے گا تحلیل نفسی سے استفادہ ناگزیر ہو جائے گا۔ تنقید کے سلسلے میں فنکار کی شخصی اہمیت کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا ہے، کسی فن پارہ کو فنکار کی شخصیت سے جدا کر کے سمجھنے کا خیال مہمل ہے، فنکار کی شخصیت کو سمجھتے وقت تحلیل نفسی سے نقاد کا گریزاں رہنا علمی طور پر فن کو فنکار کی شخصیت سے جدا کر کے سمجھنے کے مرادف ہے۔

ادب کو تحلیل نفسی کے نقطہ نظر سے جانچنا کافی مشکل اور مہارت طلب چیز ہے۔ عملی اعتبار سے تحلیل نفسی کا استعمال کافی کاٹ چھانٹ کے بعد ہی فائدہ مند ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں نقاد کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ نقد ادب میں تحلیل نفسی کے استعمال کا مطلب اس کے تمام جزئیات اور اصول کی پابندی ہرگز نہیں ہے۔ تحلیل نفسی سے اسے محض طریقہ کار اور بنیادی تصور حاصل کرنا چاہیے، اگر حرف بہ حرف پابندی کی گئی تو وہ تمام بنیادیں ہل جائیں گی جن پر خود فن تنقید قائم ہے، اس لیے کہ تحلیل نفسی کے تمام جزئیات اور اصول کو قبول کر لینا شدید قسم کی انفرادیت اور داخلیت میں اپنے کو محدود کرنے کے مرادف ہوگا۔ تحلیل نفسی سماجی قوتوں کی زیادہ پروا نہیں کرتی ہے اور اگر اس میں کہیں سماجی قوتوں کا ادراک ملتا بھی ہے تو اس کی تہہ میں سماجی محرکات بر سر عمل نہیں ہوتے ہیں، تنقید نگار سماج و معاش سے اپنا دامن کبھی نہیں چھڑا سکتا لہٰذا تحلیل نفسی کو ایسے جزئیات کو قبول کرنا جو معاشی اور سماجی قوتوں سے بالکل ہم آہنگ نہیں ہوتے

نقاد کے لیے ممکن نہیں ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے نقاد کسی اندرونی دنیا میں پہنچ جاتا ہے مگر وہاں تحلیل نفسی نے جو سنگ میل بنائے ہیں انھیں منزل نہیں سمجھنا چاہیے، نقاد کو تحلیل نفسی کے بنائے ہوئے اندرونی محرکات اور داخلی حقائق کا خود جائزہ لینا چاہیے، تحلیل نفسی ان حقائق و محرکات کے جو لوازم وعوارض بتاتی ہے یا ان کو منظم کرنے کے لیے جن قوانین اور اصول کو وضع کرتی ہے یا ان کے اسباب وعلل کے جو روابط قائم کرتی ہے اس کی مکمل تقلید نقاد کے لیے ضروری نہیں ہے تحلیل نفسی کے ذریعہ نقاد حقائق کا انکشاف ضرور کرسکتا ہے مگر ان کی تنظیم وتربیت کسی زیادہ وسیع اور صحت مند نقطۂ نظر سے کرنی چاہیے اگر تحلیل نفسی کے بیان کردہ حقائق کو ہم نے مع اس کے معین کردہ فلسفہ کے قبول کرلیا ہے تو نتائج گمراہ کن نکلیں گے۔

اسی ضمن میں یہ بات بھی آتی ہے کہ تحلیل نفسی کے ماہرین نے ادب اور آرٹ کے متعلق خود جن نظریات کا اظہار کیا ہے انھیں بھی مشعل راہ نہیں بنانا چاہیے، اس لیے کہ ایسے تمام بیانات میں حقائق کو تحلیل نفسی کے وضع کردہ اصول کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ادب اور آرٹ کا براہِ راست سماج سے رشتہ ہے مگر فرائڈ کی تحلیل نفسی کے اصول اور بنیادی قوانین سماجی رشتوں کو مدنظر رکھ کر نہیں وضع کیے گئے ہیں لہٰذا کبھی کبھی تو یہ اصول اور نظریات تنقید کے سلسلے میں ناکافی ثابت ہوتے ہیں اور کبھی گمراہ کن۔

آرٹ کے متعلق فرائڈ کے خیالات اس حقیقت کو اہمیت اچھی طرح واضح کرتے ہیں۔ فرائڈ کے قول کے مطابق آرٹ اور ادب انسان کی بنیادی جبلتوں کی رقص گاہ ہیں، دبی ہوئی خواہش اور (ID) کی بے لگام نشاط جوئی آرٹ اور ادب کو اپنا آلۂ کار بنا کر اپنی تسکین کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ یہ پردہ نشین خواہشیں خود چہار دیواری کے اندر مقید رہنا گوارا نہیں کرتیں، اور دوسری طرف ہجوم عام انھیں برداشت نہیں کرسکتا لہٰذا یہ ادب اور فنون لطیفہ کی نقابیں ڈال کر نکلتی رہتی ہیں۔ آرٹسٹ میں ان خواہشات کا دباؤ اور بھی گہرا ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ افتادِ طبع کے اعتبار سے داخلی ہوتا ہے، بیرونی ہنگاموں سے زیادہ اپنے ذہن کے اندرونی تلاطم سے خائف رہتا ہے۔ جنوں اس کے لیے آغوش وداع کبھی نہیں ہے اور نہ اس کے گریبان سے چاک کے جدا رہنے کی ضمانت کی جاسکتی ہے۔ مکمل طور پر پاگل ہوجانا اس سے کچھ بعید نہیں ہے۔ اس کی زندگی ہمیشہ جبلی تقاضوں کی گرفت میں رہتی ہے۔ ان کی حیثیت گویا ایک بے رحم قرض خواہ کی ہے جو قرض یا عزت لیے بغیر نہیں ٹلتا ہے۔ فنکار کے لیے دو ہی راستے ہیں، یا تو ان خوفناک خواہشوں

کے لیے کوئی مناسب نکاس تجویز کرے یا پاگل ہونا قبول کرے، عملی طور پر ان خواہشوں کے پورا کرنے کے ذرائع فنکار کے پاس بالعموم نہیں ہوتے ہیں، لٰہذا وہ ادب اور فنون لطیفہ کے ذریعہ سے انھیں ٹھکانے لگاتا ہے، حصول عزت و شہرت، حکومت کا لالچ، فارغ البالی کی تمنا، جنسی تسکین اور اس قسم کی ہزاروں خواہشیں اس کے ذہنی افق پر چھائی رہتی ہیں، مگر خارجی نظام کی سخت بندشوں میں وہ ان خواہشات کو پورا کرنے کے ذرائع نہیں مہیا کر پاتا ہے لٰہذا وہ حقیقت سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے اور ایک ایسی خیالی دنیا تعمیر کر لیتا ہے جس میں ہر طرف تمناؤں کے سبز باغ لہلہاتے رہتے ہیں۔ یہی وہ منزل ہے جہاں سے جنون کی راہیں بھی نکلتی ہیں، اس لیے کہ ایک پاگل بھی خارجی اور واقعی دنیا کو چھوڑ کر اپنی بنائی ہوئی خیالی دنیا میں بس جاتا ہے مگر آرٹسٹ پاگل نہیں ہوتا، اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اس میں ارتفاع (sublimation) کی صلاحیت اور زیادہ وسیع اور پختہ ہوتی ہے اور اس کی دبی ہوئی خواہشات میں بھی لچک زیادہ پائی جاتی ہے۔ اسی لیے وہ خارجی حقائق سے اتصال قائم رکھتا ہے اور اسی لیے وہ ایک معمولی قسم کا خیالی پلاؤ (day dreamer—) پکانے والا نہیں بننے پاتا ہے، وہ اپنے خیال کی تنگ بندیوں سے اپنے شخصی اثرات مٹا کر ان میں ایک آفاقیت اور عمومی دل چسپی پیدا کر سکتا ہے، وہ ان کی حقیقت اور اصلیت کو بڑی کامیابی کے ساتھ سطحی نگاہوں سے چھپا سکتا ہے، اس میں ایک پراسرار قسم کی ایسی صلاحیت ہوتی ہے جس کی بنا پر وہ اپنی خیالی دنیا کی ترجمانی بڑی سچائی اور نشاط انگیزی سے کر سکتا ہے۔ چونکہ سامعین اور ناظرین کے ذہن میں بھی یہی ہنگامے برپا رہتے ہیں اور انھیں بھی دبی ہوئی خواہشیں برابر جھٹکے دیتی رہتی ہیں، وہ بھی اپنی خواہشوں کو عملی طور پر پورا کرنے کے ذرائع نہیں رکھتے ہیں، لٰہذا وہ آرٹسٹ کے فن کو دیکھ kr بہت محظوظ ہوتے ہیں۔ آرٹسٹ کا سارا فن سامعین اور ناظرین کو اپنی ذاتی چیز یا اپنی واردات کا ترجمان معلوم ہونے لگتا ہے اور وہ بھی اپنے لیے سکون و نشاط کی راہ پا لیتے ہیں۔ وہ آرٹسٹ کے گرویدہ ہو جاتے ہیں، اس کی محبت کا دم بھرنے لگتے ہیں، اسے اپنا خیالی دیوتا بنا لیتے ہیں، واہ واہ کے نعرے بلند کرتے ہیں، تحسین و آفریں کے ہنگامے برپا کرتے ہیں، اس طرح آرٹسٹ اپنے خیال کی تنگ بندیوں کے ذریعہ خارجی دنیا میں بھی اپنی ان تمام خواہشوں کو پورا کر لیتا ہے، جنھیں اب تک وہ محض خیالی دنیا میں پورا کیا کرتا تھا، اور اس طرح وہ عزت شہرت، حکومت، فارغ البالی بلکہ کبھی کبھی جنسی تسکین کے خواب کی روز روشن میں تسلی بخش تعبیر حاصل کر لیتا ہے۔

ادب اور آرٹ کے اس نظریہ پر نقاد کبھی بھروسہ نہیں کرسکتا ہے، اس لیے کہ اس میں سماجی مقصد کی کوئی گنجائش نہیں رکھی گئی ہے۔ شدید قسم کی خود پسندی اور ذات پروری کو آرٹ کا محرک فرض کرلیا گیا ہے۔ ادب کو بجائے ایک صحت مند مترجم اور مصلح زندگی کے محض دھوکہ کی ایک ٹٹی قرار دیا گیا ہے۔ ادب اور فنون لطیفہ سے اجتماعی ترجمانی کا وصف چھین کر انھیں محض فرد کے نشاط کار کا ذریعہ بتانا ان کے مقصد اور فطرت کا گلا گھونٹنا ہے۔ اس نظریہ میں یہ بات بھی صاف نہیں ہے کہ آرٹسٹ کی جس پراسرار قوت کی طرف فرائڈ اشارہ کرتا ہے، اس کی حقیقت اور ماہیت کیا ہے۔ وہ واقعتا کوئی چیز بھی ہے یا محض عاجز جستجو کی ایک تک بندی، انسان اس قوت کی بناپر آرٹسٹ بنتا ہے یا آرٹسٹ ہونے کی بناپر اس میں یہ قوت پیدا ہوجاتی ہے۔ فرائڈ کو ان باتوں کی خبر نہیں ہے۔ آرٹسٹ اسی ارضی دنیا کا باشندہ ہوتا ہے اور اپنے فن کی بنیادیں ارضیت ہی کے مرکز ثقل پر رکھتا ہے، فنی نقطۂ نظر کے لیے وہ خلا کے غیر معین ارتعاش میں نہیں بھٹک سکتا ہے۔ اس کے لیے ادب اور آرٹ کا کوئی ایسا نظریہ قابل قبول نہیں ہوسکتا، جس پر پراسرار اور غیر معمولی قوتیں عمل فرما ہوں جن کا وجود ان کے صفات سے زیادہ مشکوک ہو اور جن کے ادراک کے لیے علم کے بجائے وہم کا سہارا لینا پڑے اور جن کی حقیقت معلوم کرنے کے لیے انسان کے بجائے پری زادوں کی جستجو کرنی پڑے۔ ادب اور فنون لطیفہ کے متعلق فرائڈ نے متعدد بار اور مختلف مقامات پر اظہار خیال کیا ہے، مگر ان تمام بیانات میں حقائق اور باطنی اقدار کو ایک مخصوص نقطۂ نظر کے ماتحت جانچنے کی کوشش کی گئی ہے لہٰذا یہ تمام بیانات اور نتائج ایک ایسے نقاد کے لیے جو ادب کو سماجی قوتوں کے زیر اثر جانچنا چاہتا ہے قطعاً بے کار اور گمراہ کن ہیں۔ اس سلسلے میں 'نو فرائڈی اسکول' کا نقطۂ نظر زیادہ کام آسکتا ہے، اس لیے کہ ان لوگوں نے سماجی اور تہذیبی قوتوں کے وجود اور تاثیر کو زیادہ سمجھنے کی کوشش کی ہے لیکن ابھی اس سلسلے میں اتنا کم کام ہوا ہے کہ اس کے متعلق رائے دینا قبل از وقت ہوگا۔ یہ نظریات ابھی بن رہے ہیں اور عملی اطلاق کی دشواریاں دور کی جارہی ہیں۔

تحلیل نفسی نے ہمیں کچھ باطنی اقدار ضرور دی ہیں، اور ایسی مخفی توانائیوں سے ہمیں واقف کرایا ہے جو ادب کی شناخت میں کافی مدد دے سکتی ہی۔ لاشعور کی تفصیلات کو چاہے ہم نہ قبول کریں، ایگو اور سپر ایگو کے تصورات اور فرائض چاہے مکمل طور پر ہمیں نہ معلوم ہوں پھر بھی ان قوتوں یا ان کے مماثل قوتوں کا وجود انسانی افعال اور کردار میں برابر جھلکتا رہتا ہے۔ ان تیز رو

جھلکیوں کو سمجھنا اور ان کو اپنی گرفت میں لانا نقاد کے لیے ضروری ہے۔ ان جھلکیوں کی مثال ایسی ہے کہ جیسے کوئی بہت دور سے آئینہ دکھا رہا ہو۔ اگر ہم عکس کے مرکز اپنے گرد و پیش میں تلاش کریں گے اور ان جھلکیوں کو براہِ راست پکڑنے کی کوش کریں گے تو مایوسی اور حیرانی ہوگی، ان کی حقیقت اور مرکز کو دریافت کرنے کے لیے ہمیں کچھ دور جانا پڑے گا۔ یوں ہی ادب اور آرٹ میں بھی کسی آئینۂ سیما کی جھلکیاں برابر محسوس ہوتی ہیں، ان کا راز سمجھنے کے لیے اپنے گرد و پیش کا جائزہ لینا کافی نہیں ہوسکتا درون پردہ جانا پڑے گا، ایک طولانی سفر کرنا پڑے گا، اب اسے چاہے ایک سوء اتفاق سمجھ لیجیے کہ اس سفر میں تحلیل نفسی کے علاوہ اور کوئی دوسری چیز ہماری راہ نمائی نہیں کرسکتی ہے۔ اگر نقاد خبردار ہوکر اس راہ نما کے ساتھ چلے تو انکشافات اور باطنی حقائق کی ایک نئی دنیا ہمارے سامنے آجائے گی اور اگر بے خبری میں اس راہ بر کی اندھی تقلید کرلی گئی تو یہ بھول بھلیاں میں ہمیں چھوڑ کر الگ بھی ہوسکتا ہے۔ خلاصہ یہ ہے کہ تحلیلِ نفسی راہ بر بھی ہے اور راہ زن بھی، لہٰذا ہم سفر کو ہوشیار رہنا چاہیے۔

ادبی تنقید میں تحلیل نفسی کا استعمال محدود ہونے کے باوجود اپنے اندر بڑی وسعت رکھتا ہے، اس موقع پر اس وسعت کا عملی جائزہ لینا ممکن نہیں، پھر بھی چند ایسے مواقع کی طرف اشارہ ضروری ہے جہاں تحلیل نفسی کا استعمال اپنی اہمیت کے اعتبار سے بہت نمایاں ہے۔

ہمارے ادب میں پیشتر شاعروں کے متعلق تاریخی معلومات کی کمی سے ہم اپنے بعض بہت بڑے شاعروں کی تاریخ ولادت و وفات کو نہیں بتا سکتے ہیں۔ تاریخی معلومات کی کمی سائنٹفک مطالعہ میں اکثر بڑا خلل پیدا کردیتی ہیں۔ شاعر اپنے زمانے کی تاریخ اور گرد و پیش کے واقعات کافی متاثر ہوتا ہے، ماحول کا اُتار چڑھاؤ، اس کے مضراب خیال کو برابر چھیڑتا رہتا ہے، جس کے ردِ عمل کی صورت میں انفرادی رجحانات اور فطری جبلتیں شاعر کے پردۂ ساز پر رقص کرنے لگتی ہیں، اس طرح جو لے وہ بلند کرتا ہے اس میں ماحول اور انفرادیت دونوں کی شرکت رہتی ہے۔ تاریخی خلا کی وجہ سے نقاد کو سب سے بڑی مصیبت یہ اٹھانی پڑتی ہے کہ وہ شاعر کے انفرادی رجحانات کو تاریخی قوتوں اور حوادث سے اچھی طرح مربوط نہیں کرپاتا ہے، تاریخی خلا اُردو ادب میں شدت کے ساتھ برابر محسوس ہوتا رہتا ہے۔ سب سے زیادہ تاریخی اور سوانحی معلومات غالب کے سلسلے میں مل سکتے ہیں مگر وہ بھی نامکمل ہیں اور صحت کے ساتھ رہنمائی کرنے کی کم اہلیت رکھتے ہیں ورنہ پیشتر شاعروں کی زندگی کے جزئی واقعات کا کیا ذکر۔ ان

کے متعلق ان حادثات اور سوانح کا بھی علم نہیں ہے جنھوں نے ان کی شخصیت کو کافی متاثر کیا ہوگا، اور ان میں نئے رجحانات اور نئے نقطۂ نظر کو جنم دیا ہوگا۔ اگر اس تاریخی خلا کو پر کرنے کے لیے تمام ذرائع استعمال بھی کر لیے جائیں تب بھی شعراء کے سوانحی اور سماجی پہلو کو اچھی طرح روشن نہیں کیا جاسکتا ہے اس لیے کہ زمانہ کے ہاتھوں یا اپنی غفلت کی وجہ سے شہادتوں کا ایک معتد بہ حصہ بالکل ضائع ہو چکا ہے جس کو ظاہر ہے کہ دوبارہ پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ یہ تاریخی اور سوانحی خلا ہمیں کسی اور شکل میں پر کرنا ہوگا۔ اس خلاء کو تحلیل نفسی کے ذریعہ سے کسی نہ کسی حد تک پورا کیا جاسکتا ہے، اگر چہ شاعری کے ذریعہ سے کسی شاعر کی مکمل تحلیل نفسی نہیں کی جاسکتی ہے پھر بھی تحلیل نفسی کے طریق کار اور روشنی کو اس سلسلہ میں بڑی حد تک کامیابی کے ساتھ استعمال کیا جاسکتا ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے تاریخی خلا کا پر کرنا اگر چہ ایک الٹی بات ہے مگر تاریخی اور سوانحی مواد کی عدم موجودگی میں اس الٹی بات کو گوارا کیا جاسکتا ہے۔ یہ الٹا طریقہ کار ایک طرح کی مجبوری ہے مگر چونکہ اس میں افادیت کا ایک پہلو نکلتا ہے، لہٰذا اس کا استعمال خاص ضروریات کے ماتحت کیا جاسکتا ہے۔

دراصل سوانحی واقعات اور تاریخی ماحول سے نقاد کو براہِ راست کوئی دل چسپی نہیں ہوتی ہے۔ وہ اس تاثر میں دل چسپی رکھتا ہے، جسے یہ تمام چیزیں شاعر یا فنکار کی شخصیت میں پیدا کردیتی ہیں۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے چونکہ فرد کی شخصیت کو دھنک دیا جاتا ہے لہٰذا اس کے تاثرات بہت اچھی طرح واضح ہوجاتے ہیں۔ ان تاثرات کی نوعیت سے ہم ان واقعات اور حادثات کی نوعیت بھی معین کر سکتے ہیں جنھوں ے اس تاثر کو حقیقتاً جنم دیا تھا۔ اس طریقہ کار سے واقعات کی حقیقت اور ان کے وقوع کی اصلی شکل کا علم تو نہیں ہوسکتا ہے مگر ان کی مخصوص نوعیت ضرور ذہن میں آجاتی ہے اور پھر ان کی اثر انگیزی کی نوعیت کا فرد کے تاثر سے مقابلہ کرنے میں بھی کافی مدد مل سکتی ہے۔

بہت زیادہ تفصیل میں پڑے بغیر بھی یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ تحلیل نفسی نقاد کے لیے باوجود محدود افادیت رکھنے کے بہت مددگار ثابت ہوسکتی ہے۔ تحلیل نفسی اور تنقید ادب کا ساتھ بہت کم عرصہ تک رہتا ہے پھر دونوں کی منزلیں علیحدہ ہوجاتی ہیں لیکن مختصر سے ساتھ کے باوجود تحلیل نفسی کی اہمیت اس لیے برقرار رہتی ہے کہ وہ بعض مواقع پر نقاد کی مدد کا واحد ذریعہ ہے۔ فنکار کے شخصی ذہن کے بے شمار مراحل جس سے تخلیق کے درمیان فنکار کو گزرنا پڑتا ہے

تحلیل نفسی ہی کے روشن کردہ چراغوں سے منور ہوتے ہیں، ان نہاں خانوں کی دھند نقاد کو اکثر پریشان کرتی رہتی ہے اس لیے کہ وہ شاعری میں شام غم کی تنہائی کو طویل بھی بناتی ہے اور مبہم بھی۔ تحلیل نفسی بھی اگرچہ ان تاریکیوں کو ماہ نخشب کی روشنی سے دور کرتی ہے مگر نقاد کا کام کسی نہ کسی طرح چل سکتا ہے۔

تحلیل نفسی کا ایک مقید اور ایک مخصوص دائرہ ضرور ہے، اس دائرہ کو نہ توڑا جاسکتا ہے اور نہ اس مقصد کو وسیع بنایا جاسکتا ہے اور اسی لیے وہ نقاد کی مدد ضرور کرسکتی ہے لیکن آخر تک اس کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ لہٰذا کچھ لوگوں کی یہ وہ توقع ہے کہ وہ ادبی تنقید کی جانشین ہونے کی اہلیت رکھتی ہے بالکل فضول ہے۔ تحلیل نفسی اپنی فنی بندشوں کی وجہ سے تنقید کی جگہ کبھی نہیں لے سکے گی ہاں یہ ممکن ہے کہ آئندہ ایک اصلاح شدہ تحلیل نفسی کا نظریہ، موجودہ نظریہ سے زیادہ نقاد کی مدد کرسکے۔

○

(تنقیدی نظریات (جلد اوّل)، مرتبہ: سید احتشام حسین، اشاعت بار پنجم: جنوری 1966، ناشر: ادارۂ فروغ اردو امین آباد پارک، لکھنؤ)

تجربہ ذات کو ایک نیا مفہوم عطا کرنے والا تصور: وجودیت

گزشتہ چار سو برسوں میں فلسفہ اور سائنس، فطرت اور اس کے مظاہرات کی گتھیاں سلجھاتے بھی رہے اور الجھاتے بھی رہے۔ رومانوی عہد تک آتے آتے عینیت اپنے نقطۂ عروج تک پہنچ جاتی ہے۔ انسان کو کائنات کا مرکز المراکز اور ایک بلند کوش درجہ تفویض کر دیا جاتا ہے۔ سائنس کی تیز رفتار ترقی اس کامیڈی کو عبرت ناک المیہ میں بدل دیتی ہے۔ جسے انسان نے اپنے بھرم کے تحفظ کے لیے تشکیل دیا تھا کہ کھردری حقیقتوں سے ٹکرانے کی اس میں قوت ناپید ہو چکی تھی۔ ڈارون کے ساتھ ہی انسان اور فطرت کے تئیں منصوبہ بند عینی تصور پاش پاش ہو جاتا ہے۔ رسل بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ سائنسی آگہی نے اس نئے فلسفے کو فروغ دیا ہے جس سے کائنات میں فرد کے مقام کا تبدیل شدہ تصور وابستہ ہے اور دراصل یہ تصور نتیجہ ہے فطرت پر انسان کی نئی بالادستیوں کا۔

ان چار سو برسوں میں انسان اپنی جذباتی وفاداریوں پر از سر نو غور کرتا ہے اور سائنس کی روشنی میں روایتی وابستگیوں میں حذف و اضافے کی جرأت رندانہ اس میں پیدا ہو جاتی ہے۔ صنعتی اور ٹیکنالوجی کی بے مثال ترقی ایک زبردست انقلابی قوت بن کر سامنے آتی ہے۔ پہلی جنگ عظیم تک سائنس ایک پر امید رجحان کی پرورش کرتی ہے۔ مشینی دوڑ کے تحت اقتصادی سطح پر سماج میں دولت کا توازن یکسر بگڑ جاتا ہے۔ استحصالی قوتوں کو پروان چڑھنے کے نت نئے مواقع میسر آتے ہیں۔ تاہم ایک طرف تیز رفتار مادی اور انسان کی ذہنی ترقی کی چکاچوند کرنے والی تاریخ کا سنہرا باب کھلتا ہے اور دوسری طرف نئی اقدار کے جھوٹے بھرم شکست و ریخت کے کرب ناک منظر سے دوچار ہوتے ہیں۔

19ویں اور 20ویں صدی جس قدر ہنگامہ خیز اور ہوش ربا ہے شاید اس کی مثال ماضی

میں کہیں نہیں ملتی۔ آج کا انسان ہمہ سمتی دست اندازیوں اور ساتھ ہی ساتھ مدافعتی کارگزاریوں کے لحاظ سے بھی بڑی حد تک ایک کرب ناک کش مکش میں مبتلا ہے۔ دراصل موجودہ روحانی کھوکھلے پن اور عالم انسانیت کے انتشار کا سبب سائنس کے تحقیقی انکشافات اتنے نہیں ہیں جتنا کہ سائنس کو اپنے مفادات کے پیش نظر آلۂ کار بنانے والے سیاست داں ہیں۔ ایک طرف سائنس سیاست کا سب سے تباہ کن ہتھیار ثابت ہوئی اور دوسری طرف سائنس روح، مذہب اور خدا کے تئیں تشکیک کو فروغ دینے میں اہم کردار انجام دیتی ہے۔ انسان کی خوش فہمیاں تہس نہس ہوجاتی ہیں۔ وہ نئی انسانیت پسندی جسے سائنس کی پشت پناہی حاصل تھی اور جسے مذہبی اخلاقیات کا نعم البدل سمجھا جارہا تھا۔ سیاسی مفادات کی نذر ہوجاتی ہے۔ انسان محسوس کرتا ہے کہ اس کے سر پر کوئی آسمان ہے نہ پیروں تلے زمین۔ اس کا یقین متزلزل ہونے لگتا ہے۔ ہر سچائی اسے ایک ایسا جھوٹ نظر آنے لگی جسے آج نہیں تو کل سائنس کے ہاتھوں باطل قرار دے دیا جائے گا۔ گویا ہزاروں برسوں کے مفاہمتی عقائد یکسر ٹوٹ پھوٹ گئے۔ مادی دور کی اسے لعنت قرار دیا جائے یا برکت کہ اس نے اچھے اور برے تمام خوابوں کو تہس نہس کردیا ہے۔ اب کوہ قاف محض ایک پہاڑ ہے اور کچھ نہیں۔ اولمپس پر کوئی معتوب ہے نہ کوئی چکنی مٹی سے انسان کو گھڑنے والا— چاند سونے کا بنا ہوا ہے اور نہ وہاں شیو اور پاروتی رہتے ہیں۔ اس مسلسل عقدہ کشائی نے تمام بہانہ سازیوں اور تمام خود فریبیوں کا سہارا انسان سے چھین لیا۔ جن کے وسیلے سے ہم تھوڑی دیر کے لیے اپنے جہنمی گرد و نواح سے نجات پالیتے تھے۔

آج کا انسان نشاۃ الثانیہ کے انسان سے کم بلند کوش مقاصد و ارادے نہیں رکھتا۔ وہ برابر حیات و کائنات کے بے شمار رازہائے سربستہ کی پردہ کشائی میں ہمہ تن مصروف اور ہر شے کو اپنے اوپر منکشف کرنے کے درپے ہے۔ آج کے انسان نے بلاشبہ آسمانوں پر قدم جمالیے ہیں اور وہ بحر و بر کا آقا بھی بن بیٹھا ہے۔ تاہم اس کا مشاہدہ اور تجربہ خود اس کے لیے ڈیلفی کے مندروں پر کندہ تحریر "اپنے کو پہچانو... اس سے زیادہ علم بیکار ہے۔" اور اے روشنی طبع تو برمن بلاشدی کے مصداق ایک مستقل عذاب بنتا جارہا ہے۔ تصویر کا یہی دوسرا پہلو انتہائی عبرت ناک صورتِ حال کا مظہر ہے اس ضمن میں رسل لکھتا ہے:

"جب تک آدمی اپنے علم کے مقابلے میں اپنی سوجھ بوجھ کو نہیں بڑھاتا تب تک اس کی یہ علمی ترقی اس کے دکھ میں اضافہ کی موجب ہوگی۔"[1]

دانشوروں اور مفکرین کے لیے ایک لمحۂ فکریہ ہے کہ خارج و باطن میں توازن کیسے پیدا کیا جائے یہ ایک طریقے سے آگہی کا عذاب ہے جسے انسان نے پہلی بار شدت سے محسوس کیا۔ مستقبل کے بارے میں اگر وہ کوئی خواب بھی رکھتا ہے تو شکستوں سے چور جس میں زخم ناسور کی شکل اختیار کرتے جارہے ہیں۔ بقول شوپن ہاور ''آدمی جتنا اپنے آپ کو آگاہ سمجھتا ہے اتنا ہی وہ دکھ میں گرفتار ہوتا ہے۔ جنھیں نابغہ یا جینیس کہا جاتا ہے وہی سب سے زیادہ دکھ جھیلنے والے ہوتے ہیں'' گویا آگہی خود ایک تعذیب سے کم نہیں ہے۔

بقول غالب:

رشک ہے آسائشِ اربابِ غفلت پر اسد
پیچ و تابِ دل، نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے

1857 میں Neanderthal Man کی تحقیق عمل میں آتی ہے۔ تبدیلیٔ انواع یا ارتقاء کے پس پشت کوئی ماورا ہستی ہے نہ کوئی قادرِ مطلق۔ فطرت کی اندھی قوتیں ہی انواع کی تبدیلی کا باعث ہوتی ہیں۔ محض تنازع البقا کے قانون کے تحت ہی اصلح ترین باقی رہتا ہے۔ ڈارون نہایت بے دردی سے نام نہاد بلند کوش انسان کو اپنے سنگھاسن سے محروم کردیتا ہے۔

انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی میں آگست کامت کی منطقی اثباتیت logical posivitism کو ڈارون کے بعد بے حد فروغ ملتا ہے اور بقول ڈریل: ''کسی بھی چیز کی تصدیق و توثیق کے لیے سائنسی جواز اور سائنسی دلیل ایک کلید کی حیثیت رکھتی ہے۔'' اس طرح وجدان اور جذبہ کے بجائے ہر شے کی حقیقت کا سراغ سائنسی ثبوت کے ذریعہ فراہم کیا جانے لگا۔ یہاں تک کہ جمالیات کا وہ تصور جس نے تناسب، توازن اور تکمیل سے ترکیب پائی تھی۔ سائنسی عہد میں چکنا چور ہوجاتا ہے۔ حسن و صداقت کے معیار بدل جاتے ہیں۔ حقیقت پسندی، افادیت پسندی اور تجربیت کی جڑیں مضبوط ہونے لگتی ہیں۔ عقائد و روایات کی دنیا ایک مسلسل شکستگی کے عمل سے دوچار ہوتی ہے۔ ایسے ہی یقینی و غیر یقینی کشاکش و کرب کے زمانے میں دانشورانہ سطح پر قنوطیت و کلبیت کو خوب پنپنے کا موقع ملتا ہے۔

○○

شوپن ہاور عذاب آگہی اور شکستِ ناروا کے استعارے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یوں تو یورپ میں اس سے پہلے بھی بے شمار فلسفی پیدا ہوئے مگر کیا سبب تھا کہ شوپن ہاور ایسا قنوطی،

انتہائی تنہا پسند، چڑ چڑا اور کلبی فلسفی پہلے نہیں گزرا؟ ظاہر ہے شوپن ہاور اپنے عہد کی گہری دراروں سے پھوٹ کر نکلا تھا جو اپنے وقت کے زخموں کی زبان اور اپنے عہد کی ٹوٹن کا عبرت ناک اشتہار بھی سمجھا جاتا ہے۔ شوپنہاور جدید قنوطی فکر کا باوا آدم ہے۔ شوپن ہاور کا رومانویوں کے عروج کا عہد ہے۔ خود ترحمی، اذیت ناک احساسِ تنہائی، خارج سے نا آہنگی، شدید اکتاہٹ اور خوف و تردد سے رومانیوں کی شاعری کا مرکزی استعارہ خلق ہوتا ہے۔

رومانیوں کے یہاں عموماً شوپن ہاور کی فکری روح کا سراغ ملتا ہے۔ شوپن ہاور نہ صرف اپنی معاصر اور مستقبل قریب کی ذہنی زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے بلکہ چوں کہ وہ اپنے نتائج میں انتہائی داخلی، ذاتی اور جذباتی واقع ہوا تھا اس لیے اس کے قنوطی اور مایوس کن نقطہ نظر نے جدید عہد کے ذہن کو بے حد متاثر کیا ہے۔ شوپن ہاور کو اپنے زمانے میں اقدار کی شکست و ریخت اور تہذیبی بحران کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ کم وبیش وہ صورت حال آج کے تناظر میں بھی موجود ہے۔ شوپن ہاور خود بھی خارجی نا آہنگی کے بموجب اپنی ذات کو کوئی معنی دینے میں کامیاب نہیں ہوتا ہے۔ شوپن ہاور کے سامنے فرانس کے معاصر سیاسی انقلاب کے اندوہ ناک نتائج سامنے تھے۔ صنعتی نظام روز بروز اپنے تمام اندیشوں، غلاظتوں اور خطروں کے ساتھ رو بہ ترقی تھا۔ ایک طرف بیرونی نظام اسے ایک لذت ناک تنہائی کا خوگر بنا رہا تھا اور دوسری طرف اقدار کی شکست فاش کے بیچوں بیچ اس کی گھریلو زندگی اسے ایک نئے جہنم سے روشناس کراتی ہے۔ باپ کی موت اور پھر ماں کا ناروا سلوک، وہ ماں جو کہ اپنے آوری ٹاور سے شوپن ہاور کو پوری طرح بے دخل کر دیتی ہے اور شوپن ہاور کی قنوطی طبیعت اور تخلیقی فکر کو حقارت سے دیکھتی ہے۔ چوں کہ وہ تعیش پسند رنگارنگ زندگی گزارنے کی عادی تھی اس لیے شوپن ہاور اسے ایک زبردست رکاوٹ محسوس ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ ایک دفعہ شوپن ہاور پر پستول بھی اٹھا لیتی ہے مگر وہ بچ نکلتا ہے۔ اس طرح شوپن ہاور میں ایک دوسرا فلسفی ہیملیٹ جنم لے لیتا ہے مگر یہ ہیملیٹ کسی دوسرے کا قتل گوارہ نہیں کرتا بلکہ ایک مسلسل خودکشی کے عمل سے اپنے آپ کو فنا کی کگار تک لے آتا ہے۔ چوں کہ شوپن ہاور کو اپنی ماں کی محبت بھی میسر نہیں آئی اس لیے وہ عورت ذات ہی سے نفرت کرنے لگتا ہے۔ تمام کائنات اسے مایوسیوں اور ناکامیوں کی دھند میں لپٹی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

دنیا اس کے لیے ایک اندوہ ناک تجربہ ثابت ہوتی ہے جو کاری زخم تو دیتی ہے مگر مرہم

نہیں رکھتی۔ انسان اپنے آپ میں بے پناہ خواہشات رکھتا ہے مگر دنیا میں خواہشات کو آسودہ کرنے والے ذرائع بے انتہا محدود ہیں۔ اسی سبب وہ کبھی ذہنی طور پر دنیا سے ہم آہنگی پیدا نہیں کر سکا۔ وہ زندگی کو ہی ایک ناسور خیال کرتا ہے۔ دنیا انسان کو ہمیشہ مایوس رکھتی ہے اس لیے وہ دنیا کے تئیں کبھی کوئی خوش گوار تصور قائم نہیں کر پاتا۔ زندگی ایک بددعا کے طور پر اس سے متعارف ہوتی ہے اور چوں کہ وہ ایک ذہین و فطین مفکر تھا اس لیے وہ اس حقیقت کو بھی محسوس کرتا ہے کہ نابغوں کو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ ہی بھگتنا پڑتا ہے:

"The man who gifted with genius suffers most of all." 2

اسی لیے مجنوں گورکھپوری کے لفظوں میں وہ درج ذیل نتیجہ تک پہنچتا ہے:

''جس قدرت کاملہ نے ہستی کا اتنا مہتم بالشان مایا جال پھیلا رکھا ہے وہ ایک اندھی قوت ہے جو سر تا سر حِس یا ارادہ ہے اس میں کہیں سے استدلال عقلی کی صلاحیت نہیں ہے۔ وہ جو کچھ کرتی ہے اپنے ایک وقتی ابھار سے مغلوب ہو کر کرتی ہے۔ نظامِ کائنات میں کوئی معقول ترتیب نہیں ہے۔ زندگی دراصل قدرت کا ایک اندھیر ہے۔ اس لیے ہم کو اس سے نجات پانے کی ہر ممکن کوشش کرنا چاہیے۔'' 3

اگر چہ حیات اور کائنات اس کے نزدیک ایک عبرت ناک تجربہ ثابت ہوتے ہیں تاہم موت سے بھی وہ مطابقت پیدا نہیں کر سکا۔ وہ موت کو زندگی کا اصل دشمن قرار دیتا ہے۔ موت کے تصور سے اسے کپکپی سی آنے لگتی ہے۔ دنیا اسے میدان کارزار اور زندگی ایک مستقل جنگ محسوس ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ فطرت میں بھی ہر جگہ انہی باہمی آویزشوں کا جال بچھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وہ سماج کے عذابوں سے گھبرا کر تنہائی میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ مگر تنہائی بھی اس کے لیے سوہان جان ثابت ہوتی ہے۔ گویا کہیں اسے ذہنی طمانیت میسر نہیں آتی۔ آخر کار وہ یہی نتیجہ نکالتا ہے کہ ہم دراصل موت سے خوف کھا کر مذہب میں پناہ ڈھونڈتے ہیں اور زندگی کی الم ناکیوں سے گھبرا کر دیوانگی اختیار کر لیتے ہیں۔ جیسا کہ شوپن ہاور ایک جگہ لکھتا ہے:

''پاگل پن، اذیت بیزیاد سے بچنے کی ایک راہِ فرار ہے۔'' 4

پاگل پن کے علاوہ حیات و کائنات کی شدید الم ناکیوں، صدموں، آویزشوں، اذیتوں اور گھٹن سے نجات دلانے کا دوسرا ذریعہ خودکشی ہے۔ ایک اعتبار سے انفرادی سطح پر یہ خواہش حیات

کی شکست ہی ہوگی۔ مگر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اس سے دنیا بھر کے غموں کا خاتمہ ممکن نہیں۔
ولیم ڈیوراں Will Durant کے لفظوں میں:

> ''جب تک آدمی پر خواہش کا غلبہ ہے وہ غم واندوہ سے کبھی چھٹکارا نہیں پا سکتا حتیٰ کہ فرد کی موت کے بعد بھی آلام برقرار رہتے ہیں۔ علم وشعور کے ذریعے خواہش کو زیر کرنے کے بعد ہی زندگی کی اندوہ ناکیوں پر فتح حاصل کی جا سکتی ہے۔''5

خواہش حیات کو شکست دینے کے لیے وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ نفسانی خواہشات کو دبایا جائے کیوں کہ عورت اس کی تپسّیا کو بھنگ کرنے کا ذریعہ ہے۔ عورت کے سامنے آدمی کی خواہشیں پھر بیدار ہو جاتی ہیں اور آدمی کا شعور پسپا ہو جاتا ہے۔ وہ فنون لطیفہ اور رہبانیت کو بھی نجات کا ایک ذریعہ تسلیم کرتا ہے۔

OO

نٹشے پر شوپن ہاور کا گہرا اثر تھا۔ اسے اس کے فلسفہ میں اپنی روح کی تمام شکنیں دکھائی دیتی ہیں۔ جیسے جیسے وہ شوپنہاور کو پڑھتا جاتا ہے ویسے ویسے اسے اپنے جہنم کا سراغ ملتا چلا جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اسے اپنی تنہائی کا ایک بہترین شریک مل گیا ہے۔ حیات اور کائنات سے اسے بھی کوئی توقع نہ تھی۔ یہ ناامیدی اس وقت معنی خیز اور شدید رخ اختیار کر لیتی ہے۔ جب وہ شوپن ہاور کا مطالعہ کرتا ہے۔ اسے شوپن ہاور کی کتاب World as Will and Idea ایسی محسوس ہوتی ہے جیسے کہ:

> ''جیسے کہ وہ ایک آئینہ ہے جس میں ساری دنیا، زندگی اور خود میری فطرت ایک دہشت سے بھرے ہوئے شکوہ کے ساتھ جلوہ گر ہے۔''6

اسے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شوپن ہاور اس سے راست مکالمہ کر رہا ہے آہستہ آہستہ ترکِ علائق، نفس کشی، تجرد اور انکار کا رویہ اس کے دماغ پر مستولی ہو جاتا ہے۔
نٹشے اپنی تمام ناکامیوں کے بوجھ تلے خدا کی موت کے اعلان کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔
شوپن ہاور نے قضا وقدر کی جبریت اور بے رحمی یا مشیت اور ارادے کے نام سے خدا کو زندہ رکھا تھا کہ اسے کوسنے کے لیے کوئی ڈھال چاہیے تھی خدا کی عدم موجودگی کے خلا کو وہ کسی اور مفروضہ سے پُر کرنے کی کوشش بھی نہیں کرتا ہے جب کہ نٹشے نہ صرف یہ کہ خدا کی موت کا اعلان کرتا ہے

بلکہ اس کی موت کا ذمہ دار بھی انسان ہی کو ٹھہراتا ہے۔ وہ خدا کے بغیر گاڑھے ہوتے ہوئے اندھیروں اور انسانوں کے ہاتھوں سے لتھڑا ہوا خدا کا خون دیکھ کر چیخ اٹھتا ہے۔ خدا کی موت کا خیال اس کے ذہن پر اس قدر طاری تھا کہ اسے بڑے بڑے چرچ خدا کے مقبرے دکھائی دیتے ہیں۔ (غالباً حضرت عیسیٰ کو مصلوب کرنے کا دلدوز واقعہ اس کے ذہن میں تھا۔ جس کے ذمہ دار کوئی اور نہیں انسان ہی تھے۔ گویا انسان ہی نے خدا کو موت کے گھاٹ اتارا تھا)

نٹشے خدا کی تلافی فوق البشر سے کرتا ہے۔ وہ مذہب اور حب الوطنی کو عوام کے لیے افیون کہتا ہے کہ ان کے بغیر ان کا کام ہی نہیں چلتا۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ خود نٹشے فوق البشر کے تصور کے ذریعہ خود فریبی کا شکار ہوتا ہے۔ اسے زندگی بے معنی اور خالی خالی محسوس ہوتی ہے۔ تاہم فرینک فورٹ کے مقام پر جب ایک فوجیوں کا دستہ اس کے سامنے سے گزرتا ہے تو ایک دم اسے ایک اعتبار سے اپنے مسائل کا حل مل جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ''میں نے پہلی بار محسوس کیا کہ جینے کی مستحکم اور بلند خواہش ــــ انتہائی تکلیف دہ تنازع اللبقا میں اپنا اظہار نہیں کرتی بلکہ اس کا اظہار 'جنگ' قوت اور مغلوب کرنے کی خواہش میں ہوتا ہے۔''[7]

نٹشے جہاں ایک طرف خدا کے مفروضہ کو بری طرح رد کرتا ہے وہاں دوسری طرف اخلاقی نظام کو بھی شک کی نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ روایتی اور مسیحی اخلاقیات کے بجائے نئی اخلاقیات کی بنیاد رکھتا ہے۔ وہ اخلاقیات کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک وہ جس کا تعلق حکام کے طبقہ سے ہے اور دوسری وہ جس کا تعلق غلام طبقہ سے ہے۔ ایک طاقتور آدمی تمام اخلاقیات سے مبرا ہوتا ہے۔ وہ جو کم زور یا محکوم ہوتے ہیں وہی اخلاقیات کے پابند بھی ہوتے ہیں۔ طاقتور طبقہ کے لیے اخلاق کا پابند ہونا لازمی نہیں ہوتا۔ کم زوروں نے محض اپنی تسکین کے لیے مذہبی اخلاقیات کو پروان چڑھایا ہے۔ (اسی نکتہ کو ذہن میں رکھتے ہوئے مارکس نے مذہب کو افیون کی گولی کہا تھا) وہ اخلاقی اقدار کو اضافی اور غیر حقیقی قرار دیتا ہے۔ اسی طرح جب اخلاقی معیارات غیر حقیقی اور اضافی ٹھہرے تو قادرِ مطلق اور حقیقتِ اولیٰ کا تصور بھی رد ہو جاتا ہے۔ نہ ہی کوئی مطلق قانون ہے اور نہ کوئی چیز حقیقی ہے۔

ہمیں یہاں نٹشے کے الفاظ پر غور کرنا چاہیے کہ اس نے فوق البشر کو خدا کا قائم مقام ٹھہرایا ہے اور خدا کے قتل کا الزام انسان ہی پر عائد کیا ہے۔ گویا وہ خدا کا سرے سے منکر نہیں ہے۔ بلکہ

اس نے تہذیبی زوال اور تہذیب کی موت کو سونگھ لیا تھا۔ وہ جو تیزی سے nihilism کی سمت رواں دواں تھی۔ ہر عقیدت سے ایمان اٹھتا جارہا تھا۔ اخلاقی قوانین بے معنی ہوتے جارہے تھے۔ اسی لیے نٹشے کو انسانی تہذیب کے انتہائی عروج یافتہ دور میں مستقبل کے خطرناک پہلو دکھائی دے رہے تھے۔ وہ ایک اعتبار سے عالمِ انسانیت کو آئندہ کے خطرناک ترین نتائج سے آگاہ کرتا ہے۔ اپنی عمر کے آخری حصہ میں اس کے یہاں وجودیت کی پیش روتعبیرات نمایاں دکھائی دیتی ہیں۔ وہ موت کے بعد کی اس پراسرار اور مطلق خاموشی کے احساس سے تھرانے لگتا ہے جسے وہ اپنے پہلے دور میں نظر انداز کر چکا تھا۔ اس کی آخری کتاب The Will to Power میں یہی دہشت اور خوف مستولی ہے۔ اسے اب لاشیئیت اور بے معنویت کا احساس شدید طور پر ستانے لگتا ہے۔ وہ تعقل پسندی جس پر مطلقیت حاوی تھی اس سے وہ گریز پائی اختیار کرتا ہے کہ ہمارے دکھوں اور کرب ناکیوں سے ہی ہمارے تصورات اور خیالات خلق ہوتے ہیں۔ اس طرح اس نے اپنے آپ میں غوطہ زن ہوکر ایک نئی روحانی سطح دریافت کرلی تھی۔ ذات کے اسی عرفان اور شخصی تجربے کو وجودیت میں بنیادی حیثیت دی گئی ہے۔ تاہم کاف مان نطشے کو وجودی ماننے سے انکار کرتا ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

"وجودیت کا تصور نٹشے کے بغیر ایسا ہے جیسے کہ ارسطو، کے بغیر تھومزم— لیکن نٹشے' کو وجودیت پسند کہنا ایسا ہی ہے جیسا کہ ارسطو کو کوئی تھومسٹ قرار دے۔"[8]

یوں تو کئی لحاظ سے نطشے اور کرکیگارڈ میں زمین آسمان کا فرق ہے مگر مماثلت کے لحاظ سے دونوں جڑواں بھائیوں کی طرح بھی ہیں۔ دونوں نے اپنی وجود کی گہرائی سے تعقلیت کی کٹر مخالفت کی۔ دونوں ہی نے حیات اور کائنات کو ذاتی تجربے کی وساطت سے سمجھنے کی کوشش کی۔ دونوں اس سائنسی میکانکیت کو شک کی نظر سے دیکھتے تھے۔ جو اشیاء کو ہمیشہ ایک ہی انداز سے دیکھنے کی عادی ہے۔ ہم جہاں بہت کچھ جاننے کے دعوے دار ہیں وہیں بیشتر حقائق اور اشیاء کے بارے میں ہمارے تصورات ناقص اور تجربات غیر حقیقی ہیں۔ ہم بہت سی چیزوں سے واقف ہی نہیں ہوتے۔ کرکیگارڈ اور سارتر کی طرح نطشے بھی دیانت داری پر ایمان رکھتا تھا۔ دونوں نے زندگی کی حقیقتوں کو اہمیت دی۔ دونوں نے اپنے عہد کی آویزشوں اور تصادمات میں زندگی کا تجربہ کیا تھا۔ انھوں نے خالصتاً انسانی جودی سطح پر حیات کے مسائل کو اٹھایا۔ دونوں نے اپنی فکر اور تجزیہ کی اساس انسان پر رکھی۔ دونوں نے اپنے نظریات کی تقلید سے لوگوں کو باز

رکھنے کی تلقین کی۔ دونوں تنہائی کے مارے ہوئے تھے۔ دونوں ہی پاگل ٹھہرائے گئے۔
وجودیت نے 'فرد' کو مرکزی حیثیت تفویض کی ہے۔ یونانیوں کا حکیمانہ قول کہ 'خود کو پہچانو' ڈیکارٹ کا یہ تصور کہ چوں کہ میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں یا پاسکال کا اینٹی تھیسس کہ چوں کہ میں ہوں اس لیے میں سوچتا ہوں۔ اس کے علاوہ رواقیوں اور اپیقورس گروہ کے متعدد خیالات میں وجود اور ذات کی سمت جو خصوصی رجحان ملتا ہے اس سے وجودیت کی بنیادوں کی نشاندہی ہوتی ہے۔ کرکیگارڈ کو ہیگل کی جدلیاتی منطق سے بھی شدید اختلاف تھا۔ وہ ہیگل کے اس دعوے کو رد کرتا ہے کہ عقل کے ذریعہ انسان اور کائنات سے متعلق تمام حقائق کا عرفان کیا جاسکتا ہے۔ وہ نفی خودی یا فنافی اللہ کے تصور کا بھی حامی نہ تھا۔ نہ ہی نیچرلزم پر اس کا یقین تھا کہ جس کی رو سے انسان بے چارگی کا نمونہ بن کر رہ جاتا ہے۔ کرکیگارڈ نے Exist (وجود) کو ایک نیا مفہوم عطا کیا کہ وجود جوہر پر مقدم ہے۔ اس کا یہ دعویٰ تھا کہ فرد کو سمجھنے میں بیشتر مفکرین غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں اور انسانی ذات ہے بھی کچھ ایسی مبہم اور پراسرار جس کا عرفان معمولی بات بھی نہیں۔ اسے ہیگل سے اسی لیے اختلاف تھا کہ اس نے فرد کو عظیم فطرت کا ایک معمولی جزو قرار دیا تھا۔ کرکیگارڈ کے نزدیک انسان ایک بے مثال نمونہ ہے۔ جسے پوری طرح سمجھنے کا کوئی دعویٰ نہیں کرسکتا اور نہ ہی انسان کی زندگی پہلے سے طے شدہ منصوبہ پر تعمیر کی جاتی ہے۔ وہ آہستہ آہستہ بنتا رہتا ہے۔ وہ باطنی اعتبار سے مکمل آزاد ہے۔ کیرکیگارڈ اس پر ایسے ذمہ داری عائد کرتا ہے کہ وہ اپنی انفرادیت کے ذریعہ اپنے آپ کو پہچانے کیوں کہ ہر عمل اور اقدام کے تئیں وہ آزاد ہے اس لیے انتخاب اور فیصلہ اسے خود کرنا چاہیے۔ وہ انتخاب اور فیصلہ کے عمل میں بھی تنہا ہے۔ کوئی غیبی طاقت اس کے لیے انتخاب اور فیصلہ نہیں کرتی۔ انسان کے بننے، بگڑنے کی ذمہ داری بھی کسی مابعدالطبیعیاتی قوت پر نہ ہو کر صرف اسی تک رہ جاتی ہے۔ کیرکیگارڈ انسان کو تمام پابندیوں سے ورا قرار دیتا ہے مگر وہ اپنے وجود سے آزاد نہیں اور چونکہ اس کی ذات وجود کی حامل ہے۔ اس لیے اس کا خیال تھا کہ حاملِ وجود ہونے کا مطلب ہے خدا کے سامنے حاملِ وجود اور خدا کے سامنے حاملِ وجود ہونے کا مطلب ہے خود کو گنہ گار سمجھنا۔ اس لیے حاملِ وجود ہونا گنہ گار ہونے کے مترادف ہے۔ ایک لحاظ سے وجود اعلیٰ قدر ہے تاہم وہ ایک گنہ بھی ہے۔ اسی مجرمانہ ذہنیت کی بنا پر آدمی مذہب کا سہارا لیتا ہے آدمی اپنے وجود کے تئیں بیدار رہتا ہے کیوں کہ وہ وجود ہی کے وسیلے سے اپنے اندرون میں اتر کر خدا کا عرفان حاصل

کرنا چاہتا ہے۔ مگر کیر کیگارڈ کہیں بھی باطن کی قدر و قیمت کو نظر انداز نہیں کرتا:

''مذہبیت آگہی کا نام ہے کہ دروں بینی فرد کے اس رشتے کا نام ہے جو کے ساتھ قایم ہے اور جس میں وہ اپنے کو عکس کے طور پر دیکھتا ہے اور یہی وہ چشمہ ہے جہاں سے ساری اذیتیں پھوٹتی ہیں۔'' 9

چوں کہ کیر کیگارڈ کی تربیت ایک سخت گیر ذہنی ماحول میں ہوئی تھی اس لیے اس کے ذہن کو بنانے میں ابتدائی زمانے کی گھریلو مذہبی تعلیم کا سب سے بڑا ہاتھ تھا۔ اس کا باپ بھی انتہائی قنوطی اور مجذوب قسم کا آدمی تھا۔ مسیحیت اس کے دل و دماغ پر محیط تھی۔ وہ انسان کو ازلی گنہ گار کہتا تھا۔ کیر کیگارڈ نے انسان کے ازلی مجرم ہونے کا تصور مسیحیت سے ہی اخذ کیا ہے۔ اسے خدا سے دوری کا بھی شدید احساس تھا۔ اس نے بار بار اس علاحدگی کا ذکر کیا ہے۔ چوں کہ انسان خدا سے دور ہے اس لیے وہ اذیت ناک تنہائی کا شکار ہے۔ انسان چوں کہ اکیلا ہے اس لیے وہ اکیلے ہی ہر کرب سہتا ہے۔ اس کرب کا سب سے بڑا سبب اس عدمیت کا سامنا ہے جس سے انسان کو کہیں فرار نہیں۔ عدمیت کا احساس ہی انسان میں مہملیت کا تصور پیدا کرتا ہے۔ کیر کیگارڈ اس سے نپٹنے کا ایک ہی راستہ تجویز کرتا ہے کہ آدمی کو چاہیے کہ وہ کوئی عقلی رویہ خلق کرے اور اپنے آپ کو زیادہ سے زیادہ مصروف رکھے۔

آدمی یا انسان اور اس کا وجود ہی سب سے بڑی حقیقت اور ناقابل تردید صداقت ہے۔ انسان کے اندر جو تصادمات پیدا ہوتے ہیں اور جس کرب اور جن اذیت ناکیوں سے دوچار ہوتا ہے اس کرب اور ان اذیت ناکیوں کے وسیلے سے ہی وہ فیصلے تک پہنچتا ہے۔ خوف اور کرب سے ہمیں اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے کہ وجود کیا ہے اور موت کیا ہو سکتی ہے۔ جرم اور پشیمانی کے جذبات سے ہمیں یہ علم ہوتا ہے کہ اخلاق کیا چیز ہے اور یہ کہ ہمیں قدرتی طور پر آزادانہ عمل کرنے کی توفیق عطا کی گئی ہے۔ جب ہم کرب کے انتہائی شدید احساس سے اکتا جاتے ہیں تو پریشان ہو کر ایک ایسی دنیا کی تمنا کرنے لگتے ہیں جو ہماری دنیا کے بظاہر بے ترتیب نظام سے مختلف، منظم اور بامقصد ہو۔ اپنی غیر یقینی اور گومگو حالتوں ہی میں ہمیں خدا کی شدید یاد آتی ہے اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ خدا کیا ہے۔ کیر کیگارڈ کے مطابق ہمیں اپنے وجود کی حقیقت کا احساس اپنے باطن سے ہوتا ہے۔ صداقت، ہمیشہ روحانیت سے مملو ہوتی ہے۔

کیر کیگارڈ کا خیال ہے کہ بے شمار ایسی اشیاء ہیں جنھیں دیکھنا ممکن نہیں اور اگر آدمی انھیں

محسوس کر بھی لیتا ہے تو وہ بعید از فہم ہی ہوتی ہے۔ ہمیں پوری طرح ان کا عرفان نہیں ہو پاتا۔ ہر شخص کے انفرادی مسائل کسی نہ کسی طرح مذہبی جذبات سے متعلق ہوتے ہیں۔ جذبات مذہبی ایقان پر بنی ہوتے ہیں۔ کیر کیگارڈ کی نظر میں ان جذبات کا اہم درجہ ہے۔ مذہب سے متعلقہ جذبات، مسائل اور ایقانات کو وہ گناہ کے پس منظر میں دیکھتا ہے اور ان سب کا رشتہ گناہ سے جوڑتا ہے۔

کیر کیگارڈ عقلیت پرستی کا کٹر مخالف تھا۔ عقل کی مسلسل رہ نمائی نے ہی عالم انسانیت کو تشکیک اور تردّدات میں مبتلا کیا ہے۔ اس کے نزدیک تشکیک زدہ نظر موضوعی حقیقت، مابعدالطبیعیاتی حقائق اور خدائے لم یزال کا احاطہ کرنے کی اہل نہیں۔ کوئی معروضی طریقۂ کار خارجی اشیاء کے بارے میں ہمیں کسی حد تک ہی آگاہی مہیا کرسکتا ہے۔ ہم ذاتی تجربہ کی وساطت سے ہی وجودی مضمرات تک رسائی حاصل کرسکتے ہیں۔ چوں کہ وجود ایسی حقیقت میں خود ہمارا 'میں' مشترک ہے اور ہم اس واردات میں خود شامل ہیں۔ اس لیے خارجی رسائی چنداں ہمارے کام نہیں آسکتی۔ پھر بھی کیر کیگارڈ مسیحیت کی مخالفت اور مذہب سے بیزاری کا ذمہ دار شکوک کو نہیں ٹھیراتا بلکہ انسان کی اس عام فطرت کو بتلاتا ہے جو ہر قید سے آزاد ہونا چاہتی ہے۔ یہ آزاد فطرت کسی بھی قدر کو مسلمہ اور مستند ماننے کے لیے تیار نہیں ہوتی۔ ان معنوں میں آزادی ایک منفی صورت اختیار کرلیتی ہے۔ اگر کسی آدمی کی نظر میں عیسائیت مہمل دین ہے تو اس کا مطلب یہی ہے کہ اس کے ذہن کو تشکیک آمیز تعقل نے گھیر لیا ہے اور اسے آدمی کے پیکر میں زمین پر خدا کا جلوہ آرا ہونا اور پھر اس کا مصلوب کردیا جانا وغیرہ باتیں بھی عجیب اور خلاف عقل معلوم ہوں گی۔ چوں کہ انسان نے تشکیک کو خاص طور پر اہمیت دی ہے اس لیے عیسائیت کے تعلق سے جو بھی قدر و قیمت آنکی گئی ہے وہ غلط بنیادوں پر قائم ہے۔ کیر کیگارڈ نے اپنی کتاب Fear and Trambling میں "Faith is Everything" (عقیدہ ہی سب کچھ ہے) کی ضرورت پر زور دیا کہ اگر کسی چیز سے ہمارا عقیدہ ہی اٹھ جائے تو ایمان اور ایقان کی سلامتی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ وہ ایمان کو بھی انسان کے باطن سے وابستہ کرتا ہے۔ ایقان کی روشنی سے ہمارے کئی مسائل حل ہوجاتے ہیں۔ خدا پر ایمان ہمارے وجود کا ایک حصہ بن جاتا ہے جس میں بہ یک وقت کئی سوالوں کا جواب پنہاں ہے۔ انسانی وجود کیا ہے؟ انسان کیوں فطرت کا ایک حصہ بنا ہوا ہے؟ وہ یہاں کیوں ہے وغیرہ جیسے کئی سوالات حل ہونے لگتے ہیں۔

ہیڈگر کے نزدیک بھی زندگی کی اصل حقیقت وجود ہے۔ آدمی اپنی ذات میں ایک امکان ہے۔ انسانی زندگی غیر معینہ ہے۔ انسانی افکار، اعمال، رجحانات دوسروں سے معاملت اور وابستگی وغیرہ سے ہی گردوپیش کی دنیا بنی ہے۔ میرا 'دنیا میں ہونا' میرے منصوبوں اور وسائل کا ہی عکس ریز ہے۔ آدمی ایک آدھ فکر سے تو نجات حاصل کرسکتا ہے۔ مگر نہ تو ہر فکر سے نجات ممکن ہے اور نہ سماجی ذمہ داریوں سے نجات کی کوئی صورت پیدا ہوسکتی ہے۔ عام انسانی وجود کے لیے انفرادی وجود کے امکانات قربان کرنے پڑتے ہیں۔ ہیڈگر کہتا ہے کہ ہم خوف کھا کر تنہائی کی طرف بھاگتے ہیں جہاں ہمیں اپنی اصلی وجود دکھائی دیتا ہے۔ دہشت ہی ہمارے وجود کا احساس دلاتی ہے۔

کسی چیز کو ہم کس شکل میں دیکھیں اس کا یقین ہم باطنی طور پر پہلے کر لیتے ہیں۔ آدمی جس کائنات میں جنم لیتا ہے اسے حقیقی طور پر نہیں سمجھ سکتا وہ خود کو ایک عجیب وغریب اشکال کے طلسمات میں گم پاتا ہے۔ یہ طلسماتی کائنات بے معنی اور بے مقصد ہے۔ لیکن یہ جانتے ہوئے بھی آدمی کو مجبوراً اسی میں زندگی گزارنا پڑتی ہے۔ اس کے سوا کوئی اور چارہ نہیں۔ زندگی کی ذمہ داری اس پر ایک بوجھ بن جاتی ہے اور وہ مسوس کے رہ جاتا ہے۔ اسے اس صداقت پر ایمان رکھنا چاہیے کہ زندگی اور اس کی خارجی دنیا مہمل اور لایعنی ہے۔ وہ خود مقصد کا تعین کر کے زندگی کو آسان بنا سکتا ہے۔ انہی معنوں میں وہ بیرونی دنیا کو ایک معنیٰ دے سکتا ہے۔ اور اسے اپنے وجود کا احساس ہوسکتا ہے۔ آدمی کے دل میں ہمیشہ موت کا اندیشہ اور خوف جاگزیں رہتا ہے۔ وہ ہر چیز سے بھاگتا ہے۔ مگر اس خیال کو جھٹلانا اس کے بس میں نہیں کہ ایک دن اسے مرنا ہے۔ موت اس کے لیے دہشت کا سبب بنی رہتی ہے۔ آدمی زیادہ سے زیادہ اپنے آپ کو مصروف رکھ کر اس خوف کو بھلانا چاہتا ہے۔ لیکن باطنی طور پر آدمی کبھی موت سے غفلت نہیں برتتا۔ موت کا آسیب ہمیشہ اس پر محیط رہتا ہے۔ ہیڈگر کہتا ہے کہ ہمیں موت کی حقیقت سے فرار کرنے کے بجائے اس کی حقیقت کو محسوس کرنا چاہیے تاکہ ہمت کے ساتھ ہم موت کا سامنا کرسکیں۔

ہیڈگر یہ بھی کہتا ہے کہ آدمی دنیا میں رہتا ہے اس لیے دنیا میں اس کی مخصوص صورتِ حال ہی اس کے خیالات، تصورات، ارداروں اور جذبات کا تعین کرتی ہے۔ آدمی کا شعور کائنات کے شعور ہی سے وابستہ ہے۔ آدمی دوسرے آدمیوں کے ساتھ زندگی کرنے کے لیے مجبور ہے

کیونکہ ''وہ تنہا ہے اور تکان سے چور ہے۔'' (ہیڈگر) اس لیے فرد کا انفرادی شعور کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ہر دوسرا آدمی ایک وسیلہ ہے اور ہر دوسرا آدمی اپنا ایک وجود رکھتا ہے۔ ہیڈگر کے یہاں آزادی کے معنی ایک دوسرے کی انہی وابستگیوں میں پنہاں ہیں۔ آدمی اپنے وجود کے لحاظ سے آزاد ہے مگر اسے بغیر اس کی مرضی اور فیصلے کے ایک انجانے مقام پر پھینک دیا جاتا ہے جہاں ایک مخصوص سماج، خاندان، روایتی عقائد اور مذہب پہلے سے معین ہیں۔ جسے ہیڈگر نے مقدر کا نام دیا ہے۔ جو کہ آدمی کی آزادی کو محدود کر دیتا ہے۔ آزادی ہی حقیقی وجود ہے۔ آدمی اپنی آزادی کے ساتھ ہی مقدر کو بھی قبول کر لیتا ہے کہ قبول کرنا خود اس کا مقدر ہے اور موت اس مقدر کا ایک لازمی حصہ۔

ہم یہ نہیں جانتے کہ کہاں سے آئے ہیں؟ کہاں جائیں گے۔ ہمیں کچھ سجھائی نہیں دیتا۔ محض ایک صفر ہمارے اندر ہی اندر اترتا چلا جاتا ہے بلکہ یہ صفر ہی ہمارا مقدر ہے۔ موت اس بات کی علامت ہے کہ ہم آزادی کے ساتھ اپنے وجود کا تعین نہیں کر سکتے۔ عدمیت کے ساتھ ہی ہمیں زندگی کی مہملیت کا بھی شدید احساس ہوتا ہے۔ ہماری زندگی اور وجود محض اتفاقات اور غیر یقینیوں میں گھرے ہوتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر ہم اپنے آپ کو اپنے آپ میں شدید طور پر تنہا محسوس کرتے ہیں۔

ہیڈگر کا یہ خیال ہے کہ 'میں' یا 'خود' (انا) انسانی وجود کی حقیقی شکل ہے۔ 'میں' خود کا عطر ہے۔ لیکن 'ہم' دوسرے فرد کا بھی احاطہ کر لیتا ہے۔ اسی طرح لفظ 'کوئی' بھی 'میں' کی مخصوص صورت کا مظہر ہے۔ جب 'میں'، 'کوئی' میں مدغم ہو جاتا ہے تو آدمی کی ذمہ داری کا بوجھ بڑی حد تک ہلکا ہو جاتا ہے۔ جب 'میں'، 'کوئی' سے منقطع ہو کر 'انا' (Ego) کی توثیق کرتا ہے تو تو اب وہ آدمی کی صورت حال کی تبدیلی کا مظہر ہوتا ہے۔ 'میں' آدمی کی شخصی ذمہ داری کا احساس دلاتا ہے یہ آدمی کی بے مثالیت اور تخصیصیت کا بھی مظہر ہے۔ جب تک 'میں'، 'ہم' میں مدغم رہتا ہے تب تک آدمی اپنے آپ کو محفوظ محسوس کرتا ہے جیسے ہی آدمی 'میں' کی شکل میں سوچنا شروع کر دیتا ہے ویسے ہی اس میں سے تحفظ کا احساس بھی جاتا رہتا ہے اور آدمی زندگی کے بوجھ تلے دب جاتا ہے۔

انسان از پیدائش تا موت کئی صورتِ حال سے گزرتا ہے۔ اگر کسی تدبیر سے ایک صورت حال سے آدمی چھٹکارا حاصل کر بھی لیتا ہے تو دوسری صورتِ حال اس کے سامنے

آ کھڑی ہوتی ہے۔ چوں کہ صورتِ حال کا سلسلہ انسان کا یقینی مقدر ہے تو وہ اس سے کبھی آزاد نہیں ہوسکتا۔ دراصل اس مسلسل صورتِ حال کا اختتام موت پر ہوتا ہے۔ موت بہرحال انسان کے وجود ہی کا ایک حصہ ہے۔

OO

کارل یاسپرس نے یہ ثابت کیا کہ موجودہ عام بحرانی کیفیت کا سب سے بڑا سبب جدید مشینی تہذیب ہے۔ انسان مشینی تہذیب کا محض ایک پرزہ بن چکا ہے۔ انسان اپنے تصورات و خیالات کو جس قدر مادی کسوٹیوں پر پرکھے گا اسی قدر وہ انسانی وجود کی حقیقت سے دور ہوتا جائے گا۔ سوچنے کے مشینی اور میکانکی طریقوں نے انسانی ذہن کو کچل دیا ہے۔ انسان ہمیشہ اس خوش فہمی کا شکار رہتا ہے کہ وہ ترقی کر رہا ہے۔ وہ خارجی زندگی کے پیشِ نظر جس حالت کو ترقی سے موسوم کرتا ہے وہ درحقیقت روحانی زوال کی نشانی ہے۔ انسان کے سامنے دو ہی راستے ہیں یا تو تکبر میں آ کر خدا کے وجود اور اس کی قدرت کاملہ کا منکر ہو جائے یا پھر اپنی مایوسیوں بھری زندگی اس کے سپرد کر دے۔

یاسپرس کے ذہن پر پہلی جنگِ عظیم کے اثرات گہرے تھے۔ اس لیے وہ کہتا ہے کہ جنگ سے پہلے کی یوروپی زندگی اب شاید کبھی نہ لوٹ سکے گی۔ پھر وہ شخص جس کی نظر میں فلسفہ شاعری ہی کا طرح بے وقوفی کا مشغلہ ہے، لامحالہ فلسفہ کی سمت مڑ جاتا ہے۔ سائنس کی ہمہ محتوی اجارہ داری اور بڑھتے ہوئے رسوخ کو وہ انسانی وجود کے لیے سب سے بڑا خطرہ سمجھتا ہے۔
یاسپرس نے بار بار وجود کے مسئلے کو اٹھایا مگر خصوصاً اس کا رجحان انسان کے اجتماعی وجود کے کھوکھلے پن کو اجاگر کرنا تھا اور اس کی نسبت انفرادی وجود کی اہمیت جتلانا تھا۔ وہ کیرکیگارڈ اور نطشے کے فلسفے کو ان کے وجود کے گہرائیوں سے ابھرنے والے فلسفہ کا نام دیتا ہے اور ان سے پہلے کے اور خصوصاً مکتبی فلسفہ سے اسے بری طرح چڑ سی تھی۔ ہیگل کی تعقل زدہ عینیت کو وہ کم زور اور نا اہل قرار دیتا ہے کہ اس میں انسانی وجود کے سوال اٹھانے کی سکت نہیں۔ زندگی اور زندہ لوگوں کی دنیا کے لیے زندگی کا فلسفہ ہی ہمارے وجودی مسائل کو حل کر سکتا ہے۔

انسان کی حقیقی صداقت موضوعیت اور اس کا باطن ہے۔ کیرکیگارڈ بھی موضوعیت کو سب سے بڑی سچائی مانتا ہے۔ انسانی زندگی کے ایسے کئی تجربات، جذبات اور عناصر ہیں جنھیں علم کے کسی ضابطہ بند فارمولے سے نہیں سمجھا جاسکتا۔ سائنس بھی انھیں پوری طرح گرفت میں نہیں

لاسکتی۔ وجود حیاتیاتی کائنات کی سب سے پیچیدہ ترین حقیقت ہے۔ تاریخ بھی اس کے مفہوم سے آگاہ نہیں ہوسکتی۔ یہاں تک کہ دماغ بھی اسے سمجھنے اور سمجھانے کے تعلق سے نااہل ہے۔ فلسفہ اسی وقت کارآمد ہوسکتا ہے جب اسے سائنس سے دور رکھا جائے گا۔ آج کے فلسفی کو حیات اور کائنات کی اس اندرونی سطح تک اترنا پڑتا ہے جہاں سائنس کی رسائی ممکن نہیں ہوسکتی۔ ایسے علم کے لیے انتہائی بیدار خودشعوریت کی ضرورت ہے اس بیدار خودشعوریت کو وہ اپنی ذاتی آزادی کا نام دیتا ہے، میرے حقیقی وجود کا مطلب ہے میری اپنی بنیادی آزادی، یاسپرس لاتعلقی اور عفریت میں اپنے آپ کو غرق کرنے سے بہتر خالی خولی پروازوں کو ترجیح دیتا ہے۔ مجھے زندہ رہنے کے لیے اپنی متعلقہ کائنات کو سمجھنا ضروری ہے۔ حالاں کہ میں اسے بدل نہیں سکتا۔ مگر اس کے درمیان مجھے زندگی کرنے کے فن سے واقف ہونا لازمی ہے۔ اس تعلق کو یاسپرس 'ترسیل' کا نام دیتا ہے۔ آدمی ہر جگہ اپنی محدود قوت کا احساس کرتا ہے اور اس طرح اسے اجتماعی زندگی کے تصادمات سے محض ناکامیاں ہی میسر آتی ہے۔ انسان کو اپنی حدود میں جنگ، موت اور جرم اور کئی تنازعوں کے درمیان رہنا پڑتا ہے۔ سماج میں ایک فرد کے دوسرے سے تعلق کے معنی یہ ہیں کہ ہر ایک کا اپنا اصلی وجود ہے۔

خدا کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ خدا کیا ہے؟ وہ کائنات سے الگ نہیں ہے۔ لیکن کائنات بذاتِ خود خدا نہیں ہے۔ خدا دنیا میں مظہر بھی ہے اور مخفی بھی۔ خدا کا نظارہ ہم کبھی نہیں کرسکیں گے۔ مسلسل اس کو دیکھنے کی خواہش کرنے کا مطلب اس کے نظارے سے ہمیشہ کے لیے اپنے آپ کو محروم کرنا ہے۔

OO

وجودیت کا بانی و مبانی کیرکیگارڈ ہے مگر سارتر کے فکری نظام کا اثر موجودہ عہد کی عام ذہنی حالت پر یوں شدید ہوا کہ یہ عہد اس کے مجتہدانہ تصورات سے عین مطابقت رکھتا ہے۔ سارتر نے ایک ایک لمحہ کو اپنے پورے وجود کے ساتھ محسوس کیا ہے۔ اس نے کیرکیگارڈ کے مسیحیت زدہ رویہ کو رد کرکے وجود کو مطلق آزاد قرار دیا۔ سارتر نے اپنے ناولوں اور ڈراموں کو اپنے وجودی تصورات کا ماؤتھ پیس بنایا۔ اس کے تمام فنی شہ پارے بیسویں صدی اور خصوصاً جنگِ عظیم کے مابعد کی ذہنی تاریخ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کے تمام کردار مختلف پابندیوں اور وابستگیوں کے باوجود اپنی باطنی آزادی کو محفوظ رکھتے ہیں۔ سارتر کہتا ہے:

''انسان آزاد ہے۔ تقدیر پرستی محض فریب ہے۔ چوں کہ آدمی واضح طور پر آزاد ہے اس لیے وہ جو کچھ کرتا ہے اس کا وہ پوری طرح جواب دہ ہے۔ وہ مشین کا محض ایک پرزہ یا تقدیر اور حالات کا پروردہ، کل کا آدمی یا کٹھ پتلی نہیں۔ وہ وہی ہے جو خود کو بناتا ہے اور جیسا وہ خود کو بناتا ہے اس کا وہ خود ہی ذمہ دار ہے۔''[10]

سارتر چوں کہ وجود کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اس لیے وہ وجود سے خدا کے تصور کو منقطع کر دیتا ہے۔ وحدت الوجودی یا وحدت الشہودی نظریے اس کے یہاں کوئی معنی نہیں رکھتے۔ چناں چہ تقدیر جسے آدمی اپنی ذمہ داریوں اور فرائض سے فرار حاصل کرنے کے لیے روا رکھتا ہے۔ سارتر کے نزدیک محض ایک مفروضہ اور لاوجودی شئے ہے۔ سارتر ہر ذمہ داری کا جوا انسان کے گلے میں ڈال دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر ہم تقدیر کو تسلیم کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اپنے وجود کے بجائے کسی دوسری ایسی مابعدالطبیعیاتی قوت کو اہمیت دے رہے ہیں جو نہ صرف نام نہاد ہے بلکہ ہر حالت سے عا ری ہے۔ نہ تو انسان کسی ماورائی قوت کے ارادے سے بندھا ہوا ہے اور نہ ہی اسے کوئی بناتا یا بگاڑتا ہے۔ کائنات کے پسِ پشت کوئی عقلی نظام کارفرما نہیں ہے۔ دراصل انسان اپنے ہر فعل اور عمل میں آزاد ہے۔ سارتر ہی کے لفظوں میں "Man is condemned to be free" اور چوں کہ وہ عمل میں آزاد ہے اس لیے اس میں فیصلہ کرنے اور انتخاب کرنے کی بھی آزادانہ صلاحیت پائی جاتی ہے۔ چوں کہ انتخاب میں اسی کے فیصلہ کا دخل ہوتا ہے اس لیے نتائج و عواقب کی ذمہ داری کسی اور پر نہیں بلکہ خود اس پر عائد ہوتی ہے۔ سارتر کہتا ہے کہ موت زندگی کی مہملیت اور کرب ناکی میں اضافہ کرتی ہے۔ اسی لیے آدمی اپنے آپ کو شدید طور پر تنہا محسوس کرتا ہے۔

سارتر کے مطابق کوئی بھی نظامِ اقدار دائمی نہیں ہوتا اور نہ ہی اقدار آسمانی ہوتی ہیں۔ تمام اقدار انسانی ہوتی ہیں۔ غیر انسانی اقدار انسانی ارتقا کی راہ میں زبردست رکاوٹ ثابت ہوتی ہیں۔ انسان اپنے اعمال اور زندگی کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔ وہ خود کا معمار ہے۔ انسان جتنا تجربہ کرتا ہے اسی لحاظ سے اس کا وجود ہوتا ہے۔ 'دوسرا شخص جو کہ میرے وجود کا مشاہدہ کرتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ خود اپنے وجود کا اثبات کر رہا ہے اور اسی طرح مجھے یہ تعلق اپنے وجود کا یقین بھی دلا رہا ہے۔ میرا مشاہدہ اسے معروضی وجود عطا کرتا ہے۔'

○○

سارتر کے برعکس مارسل ذات باری کا قائل ہے۔ وہ اخلاق اور روحانیت سے روگرداں نہیں۔ اس نے کیرکیگارڈ کے بعد مضبوط بنیادوں پر مسیحیت اور وجودیت کو یک جا کرنے کی کوشش کی۔ مارسل کے نزدیک تشکیک کے مقابلے میں یقین ایک مثبت قدر ہے۔ انسان اپنی بے معنویت کو کسی مقصد کے ساتھ منتھی کرکے کوئی معنی دے سکتا ہے۔ جب تک آدمی اپنی زندگی کو کوئی معنی دینے میں کامیاب نہیں ہوتا وہ بھٹکتا رہتا ہے۔ اسی لیے آدمی اجتماع میں رہ کر اپنے آپ کو کسی مخصوص پہلو کے لیے وقف کرسکتا ہے۔ انسان اپنی انفرادی ذات میں ڈوب کر اپنی ذات کی تکمیل نہیں کرسکتا۔ ہمیں جو کچھ نظر آرہا ہے وہ حقیقت نہیں ہے۔ زندگی انتہائی پیچیدہ اور مبہم چیز ہے۔

مارسل خدا کو انسانی وجود کے معنی کے لیے لازمی سمجھتا ہے۔ انسان کو اسی وقت حقیقی آزادی نصیب ہوتی ہے جب وہ خدا کے تئیں اپنے آپ کو وقف کردیتا ہے۔ خدا انسان کا اہم ترین انتخاب ہے۔ خدا یا اس کے عقیدے کے بغیر انسان کی مرکزیت بکھر جاتی ہے اور وہ سخت بحران کا شکار ہوجاتا ہے۔ مارسل کے سامنے عہد جدید کے انتشار و اختلال کا عبرت ناک پسِ منظر تھا اسی لیے اس نے 'عقیدہ' کے عقیدے پر زور دیا ہے تاکہ انسان مزید افراتفری میں مبتلا نہ ہو۔ خدا سے باطنی مکالمے کے ذریعہ انسان کی تنہائی دور ہوجاتی ہے۔ تمام وابستگیاں اور رشتے خدا کی عقیدت کے مقابلے میں ناکارہ ہیں۔ انسان کی تنہائی کا علاج کوئی بھی تنظیم، ادارہ یا اجتماع نہیں کرسکتا تاوقتیکہ انسان خدا کو حاضر و ناظر جان کر اسے اپنے میں حل نہ کرلے۔

مارسل کی اہمیت یوں بھی ہے کہ وہ زندگی کو لایعنی، مہمل اور بے مقصد قرار نہیں دیتا۔ وہ زندگی کو پُر از امکان بتاتا ہے۔ انسان کو وہ قنوطیت یا یاسیت کی تلقین نہیں کرتا اور نہ ہی عدمیت کے منفی تصور کو عائد کرکے دہشت کا احساس دلاتا ہے۔ بلکہ اصل وجود امید سے ترکیب پاتا ہے۔ مارسل کے نزدیک بھی وجود جوہر پر مقدم ہے۔ انسان خود اپنے جوہر کا انتخاب کرتا اور اپنے وجود کو دائمی بنانا چاہتا ہے۔ محبت کی قدر انسان کے دکھوں کو کم کرتی ہے۔ محبت ہی موت کی دہشت پر فتح حاصل کرتی ہے۔

مارسل اجتماع کو ایک حد تک ہی اہمیت دیتا ہے۔ وہ اس اجتماعی وجود کو تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے جو فرد کی انفرادیت کو فنا کرنے کے درپے ہوتا ہے۔ جدید تہذیبی سیاق و سباق میں

فرد کی انفرادیت کو جس قدر خطرات کا سامنا ہے اتنا کسی اور کو نہیں۔ مارسل جدید مشینی تہذیب پر کھل کر وار کرتا ہے کیوں کہ موجودہ عہد کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ فرد اجتماعیت میں گم ہوتا جا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان کا وجود غیر حقیقی اور صداقت سے عاری ہو گیا ہے۔

OO

کامو نے زندگی کی مہملیت اور ازلی تنہائی کا احساس دلایا ہے۔ وہ اخلاقی اقدار کو اضافی ٹھہراتا ہے اور نئی انسان دوست اخلاقیات کی تشکیل پر زور دیتا ہے۔ کامو کے یہاں ذہنی اختلال کی کیفیت زیادہ پائی جاتی ہے۔ موت کے آسیب سے وہ کبھی چھٹکارا نہیں پا سکا۔ ہر سہارے کو پُرفریب تصور کرتا ہے۔ وہ بار بار خودکشی کا ذکر کرتا ہے پھر بھی کامو بنیادی طور پر ایک انسان دوست واقع ہوا ہے۔ عدل اور آزادی کی اقدار پر جس کا ایمان مسلم ہے وہ کہتا تھا کہ موت ہمیشہ ہمارے تعاقب میں ہے ہم کہیں بھی اور کسی بھی اتفاقی موڑ پر اس کی زد میں آسکتے ہیں اور ہوا بھی یہی کہ وہ ادھیڑ عمر میں ایک موٹر کے حادثے کا شکار ہو گیا۔

یوں تو وجودیت کے کئی عناصر کا قدیم اور مؤخر شاعری میں بھی سراغ ملتا ہے۔ مگر جدید عالمی ادب میں وجودیت کے دور رس اثرات آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں۔ خصوصاً وجودیت کے تاریک پہلوؤں نے جدید ادب کو بے حد متاثر کیا ہے۔ چوں کہ تخلیقی فن کار اور وجودی مفکرین دونوں ہی باطنی تجربے پر زور دیتے ہیں۔ اس لیے جدید شاعری میں ذات کے تجربہ کو سب سے بڑی سچائی مانا جاتا ہے۔ جدید شاعری میں جو ایک قنوطی لے، اشیا کی بے معنویت اور عام مہملیت کے احساس نے راہ پائی ہے اس کے پس پشت وجودیت ہی کے گہرے اثرات کارفرما ہیں۔ جدید شاعر انسانی مسائل پر خالص انسانی نقطۂ نظر اور ذاتی تجربے کی وساطت سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ذات کے عرفان کا مسئلہ اور جدید مشینی سیاق و سباق میں فرد کی اذیت ناک تنہائی کا مسئلہ نئی شاعری میں پہلی بار ابھر کر سامنے آیا ہے۔ بحران زدہ انسان کا داخلی اختلال نئی نظم کا ایک اہم موضوع ہے۔ رلکے، دوستوئسکی اور کافکا کے یہاں بھی فرد کی ذات کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ کامیو اور سارتر کے فنی شہ پاروں میں بھی تہذیب کے بحران، نفسیاتی کرب اور عدم محفوظیت کے شدید احساس کے گہرے نقوش دکھائی دیتے ہیں۔ اردو شعرا میں کسی کو بھی خالص وجودیت پسند شاعر نہیں کہا جاسکتا مگر وجودیت کو تشکیل دینے والے مختلف عناصر ہمارے شعراء کے یہاں الگ الگ تہہ نشین طور پر ضرور کارفرما ہیں۔

OO

وجودی فکر کے تحت جن مسائل نے ہمہ گیر صورت اختیار کی ہے ان میں 'تنہائی' کی اہمیت مسلمہ ہے۔ وہ جدید انسان جو کہ مسلسل عقیدہ شکنی کے منظر سے دوچار ہے اور جس کا نہ صرف خدا بلکہ اپنے تمام رشتوں اور خود اپنے آپ سے ایمان اٹھتا جا رہا ہے ایک ازلی تنہائی اس کی واحد شریک ہے۔ ہر نظریہ، ادارہ اور نظام اس کے داخلی اختلال، مایوسی، بے چارگی، بے بسی اور خوف کے شکنجے سے نجات دلانے میں ناکام محض ہے۔ ایک عدم سے دوسرے عدم تک کے سفر کے عرفان نے اسے بھیڑ میں تنہا اور بے یار و مدگار بنا کر چھوڑ دیا ہے۔ جدید شعراء کے یہاں روحانی بحران کی اس کیفیت نے جس 'تنہائی' کے مسئلے پر مہمیز کا کام کیا ہے اس کا اظہار مختلف صورتوں میں ہوا ہے۔ اردو میں ن م راشد، عمیق حنفی، قاضی سلیم اور محمد علوی کے علاوہ فکشن کی سطح پر قرۃ العین، عبداللہ حسین، خالدہ حسین اور جمیلہ ہاشمی کے فکشن میں روحانی اور عقیدے کے بحران، تنہائی اور متوشش ذہنی کیفیات کو جا بجا اپنی فکر کا عنوان بنایا ہے۔

حواشی

1. Bertrand Russell, 'The Impect of Science on Society' London, 1952, p 77
2. Arthur Schoponhauer, 'Counsels & Maxims' London 1924, p 400
3. پروفیسر احمد صدیق مجنوں 'شوپن ہاور'، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ 30، بار دوم، ص 48-47
4. Arthur Schoponhauer, 'Counsels & Maxims' London, 1952, p 250
5. Will Durant, 'The Story of Philosophy' USA, IIIrd edition, 1953, p 329
6. ایضاً، ص 404
17. Neitzsche: quoted by Will Durant 'The Story of Philosophy USA, 1953, p 406
18. Kaufman, 'Existentialism from Dostoevsky to Sartre.' p 22
9. Kier Kegaard, 'Concluding Unscientific Postscript 1952, p 391
10. Jean Paul Sartre, 'quoted by 'Maurice Cronstin' Encounter' April 1962, London, p 44

O

ایک انکار اساس تحریکِ فن: دادائیت

ماضی میں نتشے کے فلسفے کی ساری کی ساری عمارت ہی نفی کی بنیاد پر کھڑی ہے۔ انکار کی فضا کو تیز تر کرنے میں باکونن اور برگساں کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے جس کی دوسری صورت آئن اسٹائن اور ہائزن برگ کی انقلابی طبیعیاتی تحقیقات میں دیکھی جاسکتی ہے، جس میں رد اور نسخ کا پہلو ہی زیادہ روشن تھا۔ تحلیل نفسی میں سگمنڈ فرائڈ کے حواس باختہ مفروضات اور لسانیات کے میدان میں سوسیئر کے وہ صدمہ کار تصورات خاص اہمیت رکھتے ہیں جو عین دادائیت کے آغاز وارتقا کے دوران متعارف ہوئے تھے اور جن کا اثر بڑی سرعت کے ساتھ فلسفہ، بشریات، تاریخ، سماجیات اور ادبی تنقید جیسے کئی شعبوں اور علوم پر پڑ رہا تھا۔ وجودیت اور لغویت absurdity: اسی کی بعد از وقوع مثالیں ہیں۔ ساتویں دہائی میں پروان چڑھنے والے فلسفہ رد تشکیل: deconstruction کو بھی اسی سلسلے کی ایک نمایاں ترین کڑی سمجھنا چاہیے۔ دادا کا NO جس کی بہت پہلے سے پیش روی کر دیتا ہے۔

دادائی اس مغربی تمدن کا مذاق اڑاتے تھے جسے اپنی تعقلی انا اور استدلال پر اندھادھند اعتماد تھا۔ وہ اُس بعد از نشاۃ الثانیہ، بشر مرکوز تصورِ حقیقت کو بھی بہ نظرِ تحقیر دیکھتے تھے، جس کا دعویٰ تھا کہ دنیا میں جو کچھ بھی تہذیبی نفاست، انصرام و انتظام، نیز ترتیب و تنظیم دکھائی دے رہی ہے وہ صرف اور صرف انسانی ذہانت کی دین ہے کہ انسان کلیتاً فطرت پر قادر ہے۔ یعنی اتفاق و خودکاری و خودروی کی جگہ ایک زبردست انسانی تنظیمی اور تہذیبی صلاحیت ہر نظم و ضبط کے پیچھے کارفرما ہے اور جس کی بنیاد میں شعور و منطق کا بالقوۃ عمل برسر کار ہے۔ فرائڈ نے اکثر نفسی گرہوں کو تہذیبی امتناعات کا نتیجہ بتایا ہے۔ داداؤں کی نفرین کا مرکز بھی غیر فطری اور مصنوعی تمدن کا جبر تھا۔ نام نہاد تمدنی نفاست و شائستگی کے برخلاف:

داداؤں نے اشیاء کی صداقت کا پتہ لگانے کے لیے قبائلی تخیّل سے کام لینے کی سعی کی۔ یہ رویہ ان جدید سائنسی رویوں کے منافی تھا جن میں سارا زور شعور کی مرکزیت اور عقلیت پر تھا۔ داداؤں نے فن کی اس روح کو مصنوعی بتایا جو مدنیت سے سرشار تھی۔ اسی لیے انھوں نے مدنی فنون اور مدنی مراکز سے دور، افریقی موسیقی، شاعری اور رقص میں اپنی قبائلی روح کو بے نقاب پایا۔

دادا کی بہت سی وجوہاتِ تسمیہ میں سے ایک یہ ہے کہ دادا، لفظ mama کی ضد ہے، اور دادا کا صیغہ تذکیری ہے، بمقابلہ ماما کے، جو تانیثی ہے۔ ادب و فن میں دادائیوں کی ترجیح تذکیریت پر تھی۔ مگر دادا کسی ایک نقطے پر ٹھہرنے والی فطرت نہیں رکھتے تھے۔ ان کی ترجیحات کا دائرہ وسیع تھا کیوں کہ 'رد' ان کے مزاج کا نمایاں نشان تھا ٹرستان زارا نے کہا تھا کہ:

دادا کے اتنے ہی رجحانات اور رویے ہیں جتنے اس کے صدر ہیں۔

جب زارا نے یہ بات کہی تھی اس وقت تک اس کے صدور کی تعداد 319 تک پہنچ چکی تھی۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ چند ہم خیال فن کاروں نے علاحدہ علاحدہ بہت سے حروفِ تہجی کو گڈمڈ کر کے ایک ٹوپی میں ڈال دیا اور پھر بغیر دیکھے ہوئے ان میں سے جو چار حروف نکالے گئے انھیں سے لفظ dada بنا ہے۔ یعنی لفظ دادا کی تشکیل میں بھی محض اتفاق کو دخل ہے، اور دادائیوں کی شعریات میں اتفاق کا عنصر خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اسی بنا پر دادائیوں کے ادب کو اتفاقی تحریر aleatory writing: کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اتفاق کے تصور ہی میں خیال و اظہار کی آزادی کا راز بھی پنہاں ہے۔ آندرے بریتون نے دادا کے اسی رویے کو بنیاد بنا کر لکھا ہے کہ:

'مکعبیت :cubism محض مصوری کا ایک اسکول تھا۔ مستقبلیت :futurism
ایک سیاسی تحریک تھی۔ دادا محض ایک ذہنی حالت (رویے) کا نام ہے۔
مذہب کے بارے میں آزادیِ خیال اور کلیسا میں کوئی مشابہت نہیں ہے۔
(جب کہ) دادا فن کارانہ آزادیِ خیال سے عبارت ہے۔'

دادائیت کے بنیاد گزاروں میں ٹرستان زارا کا نام سرفہرست ہے۔ ٹرستان زارا کے علاوہ ہنس آرپ، ہیوگو بال، رچرڈ ہیولسین بیک، فرانس پکابیہ، مارسل ڈیوچیمپس، والٹر سرنر اور جیورج ربمونٹ وغیرہ جیسے نام بھی اسی رو میں شامل ہیں۔

اس کے محرکین میں ان لوگوں کی تعداد زیادہ تھی جو پہلی جنگِ عظیم کے بعد جلاوطنی کی

زندگی گزار رہے تھے۔ انھوں نے جنگ کی بھیانک اور انسانیت سوز تباہ کاریوں کو نزدیک سے دیکھا تھا اور خود بھی اس آگ سے کھیل چکے تھے۔ انھوں نے انسان کے تہذیبی خول کے اندر چھپے ہوئے 'شر' کو اچھی طرح دیکھ لیا تھا۔ اس لیے ان کا ایمان ہر قدر اور تہذیب کے مجمل کردار ہی سے اٹھ گیا تھا۔ بلکہ تمدن کے نام ہی سے انھیں چڑ تھی۔ انھوں نے یہ کلیہ قایم کر لیا تھا کہ بصیرت کے اس مثالی ترقی یافتہ دور میں بھی انسان تباہی کے دہانے پر جوں کا جوں کھڑا ہے۔ اسے نہ تو سائنس سکون عطا کر سکتی ہے نہ عقلی موشگافیاں۔ اسی لیے یہ برگشتہ گروہ ہر اس چیز سے نالاں تھا جو روایت بیز، ضابطہ بند، مرتب اور منظم ہے۔ انھیں کسی چیز میں کوئی معنویت اور افادیت نظر نہیں آتی تھی۔ ان کا نعرہ ہی مکمل آزادی اور مکمل بریّت تھا۔

دادائیت کا آغاز عین پہلی جنگ عظیم کے دوران یعنی 1915 کے اردگرد زیورچ میں ہوا اور آن کی آن میں یہ تحریک نیویارک، برلن اور پیرس (جو بہت جلد اس تحریک کا مرکز بن گیا تھا) جیسے عظیم شہروں تک پھیل گئی۔ 1920 میں سریلزم میں ضم ہونے کے باوجود، اس کا اثر 1923 کے بعد تک برقرار رہا۔ دادایہ مانتے تھے کہ:

> 'پہلی جنگ عظیم، جس سے انھیں براہِ راست سابقہ پڑا تھا، سرمایہ داروں کی آپسی مقابلہ آرائی اور تحصیل زر کی ہوس میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش اور میکانکی تمدن کے تخریبی اور مہلک پہلو کا ایک لازمی نتیجہ ہے۔'

اگرچہ دادا جرمنی میں سیاسی سطح پر اشتراکیت کے حامی تھے مگر اپنی اصل میں دادائیت ایک ایسی انہدام پسند :nihilistic تحریک تھی، جس کی ترکیب نفی، انکار، تشکیک اور نیستی جیسے اجزا پر مشتمل تھی۔ اسی بنیاد پر اسے ایک اخلاقی انقلاب کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ دادا کا نعرہ ہی nothing یا NO تھا۔ داداؤں کو فکر صحیح کو صدمہ پہنچانے اور بے حرمتی کرنے میں بڑا لطف آتا تھا، جیورج گروز کی سوانحی کتاب کا نام ہی A Little Yes and a Big No ہے۔ روبرٹ شورٹ لکھتا ہے:

> 'دادا کا یہ بڑا NO مغرب میں نشاۃ الثانیہ سے تا ہنوز ترقی یافتہ انسانی روایت سے انکار کا مظہر ہے۔'

داداؤں۔ کے اس NO کی تشکیل میں 19ویں صدی کے نصف میں ابھرنے والی روسی

نہلسٹ تحریک نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے، جس کی بنیاد پساریف 1840-1868 نے رکھی تھی۔ پساریف کی روایت مخالف، روایت بے زار اور منکرِ مذہب و اخلاق شخصیت کو ترگنیف نے Fathers and Sons 1862 نام کے ناول میں بزاروف کے کردار میں ضم کر دیا ہے۔ ادیبوں کا یہ باغی گروہ عصری نظام سے قطعی متنفر تھا اور اُسے جڑ سے اکھاڑ دینا چاہتا تھا۔ دادائی بھی ان حیرت انگیز انسانی تکنیکی صلاحیتوں کے تئیں سخت نفرین کا جذبہ رکھتے تھے جو آہستہ آہستہ تمدن کے نام پر فطرت پر غالب آتی جا رہی تھیں۔

دادائیوں کی نظر میں سارے فساد کی جڑ انسانی شعور اور منطق ہے۔ دادائیوں نے منطق، اعتدال، کسی بھی قسم کے امتناع یا بندش، سماجی رسم اور معمول، حتیٰ کہ خود ادب کے خلاف سخت احتجاج کیا، بلکہ ادب کی تاریخ میں فن کے خلاف فن کاروں کا یہ پہلا مشترکہ اقدامِ بغاوت تھا۔ انھوں نے فن کی نفی کی لیکن یہ نفی فن کاروں کے حق میں انتہائی مفید ثابت ہوئی۔ فرانسس پکابیہ نے بہ تاکید یہ بات کہی کہ:

'فن کار آمد نہیں ہوتا اور نہ ہی اسے صحیح ثابت کرنا ممکن ہے۔'

دادائی فن کار تخلیقی شہ پارے میں فطری عضویت کے قایل تھے۔ جس کی اپنی ایک خود کار زندگی ہوتی ہے۔ فن کی کڑی پابندیوں اور روایتوں کا مذاق اڑانے کا اس سے بہتر راستہ انھیں کچھ اور نظر نہیں آتا تھا بلکہ لایعنیت ان کے نزدیک سب سے اہم قدر تھی۔ انھوں نے ایسی نظمیں لکھیں جو غیر مربوط، پراگندہ اور مہمل ولایعنی کا تاثر فراہم کرتی تھیں۔ ان کے فن میں غیر رسمی پن، آزادہ روی، اور کولاژ و اسمبلاژ کی کیفیات کا اثر زیادہ نمایاں ہے، نیز ان کا ہر فنی تجربہ منفرد اور دوسرے تجربے سے مختلف ہوتا تھا۔ انھیں یکساں روی اور ہو بہو نقالی جیسے اعمال قطعی ناپسند تھے۔ ناپسندیدگی کا یہی عنصر ان کے اظہارات میں فوری پن اور تنوع کا باعث بھی تھا۔ انھوں نے اپنے قارئین و ناظرین کو بدلتے ہوئے سیاق و سباق میں فن کے اس نئے تجربے کے تعلق سے سوچنے پر مجبور کیا۔ داداؤں نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ اپنے تخلیقی عمل پر انھیں کبھی اختیار بھی رہا ہے (داداؤں کا یہ میلان کینڈنسکی کی بے ساختہ تکنیکوں، اپولی نیئر اور میکس جیکب کے انوکھے شعری فن پاروں کی یاد دلاتا ہے) ان کے نزدیک روحانی مہم جوئی کا درجہ اوّل تھا اور تخلیقیت یا اُپج کا درجہ ثانوی۔ فن کے عمل میں جس طرح لاشعور، بے ساختگی کے ساتھ روبہ کار رہتا ہے اسی طرح وہ ایک ایسی مخفی قوت کے قائل تھے جو پوری کائنات میں سرگرم

عمل ہے اور خودکاری کا یہ جوہر وہ تھا جس نے فن، ذات اور حقیقت کے مابین کی دوئی کو محو کر دیا تھا۔ اس ضمن میں روبرٹ شورٹ نے لکھا ہے:

'اُن (دادا) کے لیے حقیقت، لغو اور درہم برہم تھی۔ وہ اُن انسانی تصورات کی بضد مخالفت کیا کرتے تھے جن کے بارے میں یہ عام خیال تھا کہ ان سے نظم و ضبط پیدا ہوتا ہے بلکہ افراتفری جیسی صورت حال میں انھیں اخلاقی طمانیت حاصل ہوتی تھی اور اس طرح انھوں نے ایک لغو سیاق و سباق میں ایک خاص نوعیت کی ذاتی کجی کو بھی برقرار رکھا تھا۔'

داداؤں نے اشیاء و حقائق کی اس صورت کو قبول کر لیا تھا جو فی نفسہ بے حد گڈمڈ تھی۔ یہ انتشار آسا، غیر مرتب اور متلون کیفیت ان کے فن پاروں میں کہیں کھلنڈرانہ پن، کہیں طنز و تشنیع کی رنگ آمیزی، کہیں نوجوانہ خروش اور کہیں پھکڑپن کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے روزمرہ کے معمولات میں بھی یہی چیز حاوی تھی۔ اپنے جلسوں میں وہ لوہے کے کنٹوپ سروں پر لگا کر تقریریں کرتے تھے۔ کبھی کوئی اپنے پیروں پر کارڈ بورڈ چڑھا کر جلسے میں آتا تھا تو کوئی اَنمل رنگوں اور بے ڈھنگے طریقے سے بنائے ہوئے کپڑے یا الٹے کپڑے پہن لیتا تھا۔ اس بلاتحفظ اشتعال انگیز رخ کا نام ان کی لغت میں قوتِ حیات تھا۔ چوں کہ اس پورے عمل میں انسداد و امتناع کی کہیں کوئی شرط نہیں تھی اس لیے داداؤں نے نراج کو پورے طور پر قبول کر لیا تھا۔ حالاں کہ ہنس آرپ اور ہیوگوبال (جرمن) نے ابتری اور انتشار میں نظم و ضبط کے متبادل ممکنات تلاش کرنے کی سعی بھی کی اور وہ متبادلات پر یقین بھی رکھتے تھے مگر یہ چیز داداؤں کے غیر مشروط مشن کا حصہ نہیں بن سکی۔

داداؤں نے زمان سے بعید تر اور شعور سے پرے اور پرے لامتناہی وقت میں اترنے، اس کا ذائقہ چکھنے، اسے اپنے تجربے کا حصہ بنانے اور پھر اسے کسب کر کے فن کی انوکھی ہیئتوں میں ڈھالنے کی کوشش کی تھی۔ انسانی فطرت کے اس حیوانی جز تک وہ پہنچنا چاہتے تھے جو ہر قید و بند سے آزاد تھا۔ اسی لیے جبلتوں کی فطری ساختیں، نامکمل، جستہ جستہ اور گڈمڈ اسالیبِ اظہار، آوازوں کی بے میل مخلوط شور انگیزی، غیر مرتب وحشیانہ والہانہ رقص، قبائلی رسوم کی خودرائی و خودروی، کٹھ پتلیوں کے تماشے اور قدیم کندہ کاری و پیوند کاری کے نمونے، انھیں زیادہ مرغوب تھے۔ داداؤں نے ان کا احیا کرنے کی کوشش ضرور کی مگر اس احیا میں عقل کے پہلو کا گزر کم تھا۔ انھوں نے تضادات اور ایک

دوسرے سے بعید تر مغائرتوں کو کسی ایک جمالیاتی وحدت میں ڈھالنے کے بجائے ان کی ضدوں کو زیادہ سے زیادہ برہنہ کر کے دکھانے کی سعی کی تاکہ اثر میں انتشار کی کیفیت کو برقرار رکھا جاسکے۔ یہ تاثر ان کے سارے اظہارات واعمال میں قدر مشترک کے طور پر کارفرما ہے جیسے:

بے ہنگم اور رنگارنگ کپڑے یا گتے کی قمیض یا پتلون پہننا، کافی ہاؤسوں کی دیواروں پر پوسٹر چسپاں کرنا، انسانی عقل و ادراک کو صدمہ پہنچانے والی تصاویر بنانا، مہمل اور انمل لفظوں سے نظمیں یا صوتی نظمیں تیار کرنا، کیبروں اور تھیٹروں میں عجیب وغریب پرشور موسیقی، رقص اور ڈرامے پیش کرنا، غیر متوقع اور مضحک حرکتیں کرنا وغیرہ۔

اس قسم کے تجربات واعمال میں کہیں کوئی وحدت اور تناسب کا عنصر موجود نہیں ہے، اور یہی بوالعجبی دادائی فن کی قطعی شناخت بھی تھی۔ مارسل ڈیوچیمپس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے پیرس میں فن سنگ تراشی کی نمائش میں شمولیت کے لیے ایک بیت الخلاء کا ہادیہ بھیج دیا تھا جسے اس کے عہدیداروں نے قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ فرانسی پکابیہ کی مصوری میں انسان ایک پرزے میں تبدیل ہو جاتا ہے (جیسے کافکا کی طویل کہانی Metamorphosis میں انسان کا کیڑے کی ہیئت میں تبدیل ہو جانا) جیسے انسانی اعمال مشینی حرکت کا حصہ بن گئے ہیں اور انسان میکانکی حیاتیات ہی کا ایک جز بن کر رہ گیا ہے۔

دادا مصوروں نے انسانی صورتِ حال کو بڑے 'مضحک' تحریفی اور متعجبانہ اسالیب میں پیش کیا۔ جیسے ایک بڑا سر، اس پر غیر موزوں جسم، ایک ٹانگ چھوٹی ایک بڑی، ایک پیر میں بڑا جوتا ہے اور دوسرے میں سینڈل (یہ بوالعجبی اور انمل کاری محض مصوری تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ اپنی زندگی کے معمولات اور پہناووں میں بھی ان کا یہی رویہ تھا) اکثر تصاویر میں ہاتھ، آنکھ، کان، ناک، بال، ٹانگیں، چھاتیاں، پیٹ اور عضو تناسل وغیرہ کو آپس میں گڈمڈ کر دیا گیا ہے اور ایک کینوس پر بہ یک وقت کئی پیکروں کی جھرمٹ خلق کر دیے گئے ہیں۔

ایک تصویر کچھ اس طرح ہے:

ایک میز کے آس پاس کچھ لوگ بیٹھے ہوئے عجیب وغریب حرکتیں کر رہے ہیں۔ کوئی ہینڈل کھا رہا ہے، کوئی سائیکل کی زنجیر پی رہا ہے، ایک بزرگ عورت کے ہاتھوں میں کوئی اوزار ہے اور وہ اسے کھانے کی کوشش کر رہی ہے۔

ایک دوسری تصویر:

ایک خوبصورت برہنہ عورت کے چہرے پر کھوپڑی لگادی گئی ہے۔ کسی کے چہرے پر برہنہ عورت کی چھاتی سے فرج تک کا حصہ کاٹ کر اسی طرح چسپاں کردیا گیا ہے کہ آنکھیں چھاتیاں بن گئی ہیں۔ ٹھڈی، ناک اور فرج نے منھ کی شکل اختیار کرلی ہے۔

داداؤں کی مصوری اور شعری فن میں ہیئت برائے تحفظِ ہیئت کی نسبت بدہیئتی، کج ہیئتی بلکہ ہیئت کذائی پر ترجیح تھی اور تجرید کے بجائے نشان اور علامت کو انھوں نے زیادہ بہتر اسالیبِ اظہار کے طور پر مانا تھا۔ دادائیوں نے ادب اور مصوری ہی میں نہیں موسیقی اور تعمیرات جیسے فنون میں بھی اس پراگندگی اور انتشار کی کیفیت کو ابھارا جو ہر تضبیط اور قطعیت کی نقیض تھی۔ انھوں نے بڑھ چڑھ کر معنی اور ارتکاز کا مذاق اڑایا۔ لغو اور مہمل خیالات کو ترجیح دی۔ ان کی تخلیقات بے ہنگم عبارتوں، زبان و بیان کی غلطیوں، اٹمل پیکروں سے بھری ہوئی تھیں، ایسا نہیں ہے کہ وہ فن کی مبادیات یا زبان اور اس کی گرامر سے ناواقف تھے۔ اصلاً واقفیت کو قصداً رد کرنا ان کے مقصد میں شامل تھا کیونکہ واقفیت بھی شعور ہی کی دلیل ہے۔ ان کے بہت سے مقاصد میں ایک مقصد یہ بھی تھا کہ قاری، سامع یا ناظر اپنے گڈمڈ حواس کے ساتھ اُن کے تجربے میں شریک ہو۔ شرکت سے ان کی مراد یہ تھی کہ قارئین دادائی فن کے اندر اس بحران کی تہہ میں اترنے کی سعی کریں جس میں تناقض، طنز اور ناآہنگیوں سے معمور ایک گہری گھنی دنیا آباد ہے۔

سیاق

1. Hans Richter, Dada: Art and Anti- Art, 1965.
2. William S. Rubin, Dada, Surrealism, and Their Heritage, 1968.
3. C. W. E. Bigsby, Dada and Surrealism (1972).

(ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ (جلد اوّل): عتیق اللہ، اشاعت: 1995، اہتمام: اردو مجلس، 221 غالب اپارٹمنٹس، پتیم پورہ دہلی 34)

انکار، انہدام یا نئے نظامِ فن کے امکان کی طرف: سرریلیزم

ادب و شعر میں سرریلزم کی تحریک کئی اعتبار سے اہم سمجھی جاتی ہے۔ فرانس میں پارناسی شعراء کے یہاں صناعی خاص اہمیت رکھتی تھی۔ علامت پسندوں کے یہاں لفظ اپنے مقررہ مفاہیم سے منقطع ہوکر علامتی شکل اختیار کرلیتے ہیں۔ سرریلسٹوں نے لفظوں کے ذریعہ تحت الشعوری مضمرات کو اجاگر کرنے کا کام لیا۔

علامتی تحریک، رومانویت، حقیت پسندی اور فطرتیت کے خلاف ایک نئے اسلوب کی بنیادیں فراہم کرتی ہے۔ جو ایک طریقے سے سائنس کے مادی نقطۂ نظر کے منافی تھا۔ اس کا سارا زور باطنی اور ذاتی تجربے پر تھا۔ لیکن سرریلزم نے لفظ و معنی کی کایا ہی پلٹ دی۔ اس تحریک کو سرکشوں کی ایک رومانی بغاوت کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ جس نے پہلی جنگِ عظیم کی بربادیوں اور تباہ کاریوں کے بعد فروغ پایا۔

اپولونیر نے 'ماورائے حقیقت' کو بنیاد بنا کر 'سرریلزم' کی اصطلاح وضع کی تھی۔ 1920 میں آندرے برتیون نے اس کی بنیاد رکھی۔ برتیون نے 1924 میں سرریلزم کا مینی فیسٹو شائع کیا جس میں آزادئ فن کی حمایت اور ہر طرح کی روایات کی نفی کی گئی تھی۔ اس نے اس بات کی وضاحت بھی کی کہ حقیقت اعلیٰ higher-reality اسی وقت گرفت میں لائی جاسکتی ہے جب کہ منطق اور عقلی تحکم سے خود کو آزاد کرلیا جائے۔ حقیقت اپنے معروضی کردار اور بیرونی ہیئت میں اتنی اصل نہیں ہوتی جتنی تحت الشعوری حقیقتیں۔ سرریلزم کے تحت اس مثالی عالم کو اہمیت دی جانے لگی جو ظاہری عالم سے ماورا ہے۔ اس عالم تک ہم کسی حسیاتی وسیلے سے نہیں پہنچ سکتے۔ تحت الشعور ہی اس ماورائی عالم کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ اسی لیے سرریلسٹ عقل اور منطق کی ہر سطح پر مخالفت کرتے تھے اور باطنی وجدان پر زور دیتے تھے۔ سرریلسٹوں کا یہ بھی

خیال تھا کہ حیات و کائنات اور دیگر حقائق کو ہم محض وجدان کے ذریعے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ منطقی تجزیے اس سلسلے میں ہماری کوئی مدد نہیں کر سکتے۔ اسی طرح سرریلسٹوں کی ہر جہت اندر کی سمت تھی جسے غواصی کے عمل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

سرریلسٹوں کی رو سے ہم بیداری کے عالم میں حقیقت سے دور رہتے ہیں۔ سماج، مذہب اور اخلاق کے احرامات اور احتسابات کے دباؤ کے تحت انسان میں ممنوع جبلتیں نشو ونما پاتی ہے۔ یہ ناپسندیدہ جبلتیں حقیقتوں کے اظہار میں سدِّ راہ کا کام کرتی ہیں اور نہ ہم میں ان کے اظہار کا حوصلہ ہوتا ہے۔ ہمارا اندر کچھ اور ہے اور باہر کچھ اور۔ تہذیبی خولوں نے ہمیں جکڑ رکھا ہے۔ ان حقیقتوں کے اظہار میں کبھی کوئی خوف مانع آتا ہے کبھی حیا اور کبھی دوسروں کی مذمت کا اندیشہ لاحق ہوتا ہے۔ سرریلسٹوں کا دعویٰ تھا کہ ان سے پہلے کا تمام ادب غیر حقیقی، نامکمل اور نقلی/جعلی ہے۔ صحیح معنوں میں عالمِ خواب میں اصلی حقیقتیں برسرِ کار ہوتی ہیں۔ نیند کے عالم میں انسان ہر قید سے آزاد اور ہر پابندی سے مبرا ہوتا ہے۔ خواب ہی ہمیں اصل حقیقتوں سے دوچار کراتے ہیں۔ خواب جس کی طرف اشارہ کرتے ہیں دراصل وہی ہماری اصل زندگی ہے۔

ڈلان تھامس سے جب ایک طالبِ علم نے یہ سوال کیا کہ اس کے یہاں جو لفظوں کا یک جائی عمل ملتا ہے کیا اس کا مقصد سرریلسٹوں کی طرح کوئی نئی چیز تخلیق کرنا ہے۔ آیا یہ اظہار کسی فارمولے کے تحت وقوع پذیر ہوتا ہے یا بے ساختہ طور پر۔ تھامس کا جواب تھا کہ سرریلزم ورائے حقیقت ہی کا دوسرا نام ہے۔ یہ وہ فن کار تھے جو کہ حقیقت پسندوں اور تاثرات پسندوں کے خلاف صف بستہ تھے۔ وہ ان حقائق کو گرفت میں لانے سے گریز کرتے تھے جن کے درمیان ان کے شب و روز گزرتے ہیں۔ بجائے اس کے وہ رنگوں یا الفاظ کے ذریعہ اپنی تخئیلی حقیقتوں پر کمنڈ ڈالتے تھے کہ تخئیلی دنیا ہی حقیقی دنیا ہے اور وہ کسی شئے کے لمحاتی تاثر کے بجائے تخئیلی تاثر پر یقین رکھتے تھے کہ تخئیلی تاثر ہی ان کے تئیں زیادہ پرکار اور زیادہ حقیقی تھا۔ انھیں ذہن کی پہلی سطح یعنی شعور کے بجائے تحت الشعور میں اترنا پسند تھا اور بغیر کسی دلیل و منطق کے وہ اسی کرے سے پیکروں کو کرید کرید کر سامنے لاتے تھے۔ یہ گروہ اس مفروضہ پر کمربستہ تھا کہ ہمارے ذہن کا تین چوتھائی حصہ غرقاب ہے اور یہ ایک سرریلسٹ فن کار کا فرض ہے کہ وہ ایک چوتھائی کو خاطر میں لانے کے بجائے چوتھائی حصہ کے غرقاب سمندر کی غوطہ زنی کرے۔ اس گروہ کا ایک اصول یہ بھی تھا کہ وہ اپنی شاعری میں انھی لفظوں اور پیکروں کو ایک دوسرے کے

متوازی رکھتے تھے جنھیں کسی بھی قسم کی منطقی مطابقت سے عاری کہا جاتا ہے۔ گویا اس نوع کی تحت الشعوری خوابوں پر مشتمل شاعری ان کے تئیں کہیں زیادہ صداقت پر مبنی تھی۔ ان کی شاعری میں نحوی ترتیب و ترکیب سے انحراف ہی نہیں۔ انقطاع تک ملتا ہے اسی لیے وہ اس نوع کی بدنظمی کو بھی ایک خاص شکل اور نظم کا نام دیتے تھے۔ بریتون نے سرریلزم کے اسی پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"(سرریلزم) خالص ذہنی خودکاریت کا عمل ہے جس کے ذریعہ تمام طرح کی عقلی پابندیوں، جمالیاتی یا اخلاقی غرض مندیوں اور عقلی قوانین سے پرے ہوکر ذہن کے حقیقی عمل کو زبانی یا تحریری یا کسی اور طریقہ سے اظہار کیا جاتا ہے۔"1

بریتون چوں کہ اپولونیئر، فرائڈ کی تحقیقات اور علامتی شعراء سے براہِ راست متاثر تھا اس لیے اس نے پہلی دفعہ خود یافتہ تحریر یا ازخود تحریر Automatic Writing کے تجربات کیے۔ یہی سبب ہے کہ ہربرٹ ریڈ نے نئی ذہنی دریافت کی طور پر سرریلزم کو رومانوی روایت کے تحت ہی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ جہاں تک ازخود تخلیق کا تصور ہے سرریلسٹوں نے اسے بادلیئر سے مستعار لیا ہے۔ بادلیئر شاعری کو خود مکتفی اور آپ اپنا جواب خیال کرتا تھا۔ اس نے لفظوں میں:

"شاعری کا معروض صداقت نہیں ہے۔ خود شاعری ہی شاعری کا معروض ہے۔"2

یہی تصور شاعری کے مقصود بالذات کردار کی سمت رہ نمائی کرتا ہے۔ میکائل ہیمبرگ تو یہاں تک کہتا ہے:

"بادلیئر ان پہلے پہل بنیادگزاروں میں سے ہے جن کا عقیدہ تھا کہ شعری تخلیق کا عمل ایک خودکار اور خود یافتہ عمل ہے۔"3

خودکار تخلیق کا وہ تصور جو بادلیئر کے یہاں موجود ہے اس میں ایک خاص قسم کا سلیقہ بھی پایا جاتا ہے۔ علامتی شعراء اس طریقے سے حسنِ مطلق تک رسائی حاصل کرنا چاہتے تھے۔ اسی لیے ان کی ذاتی علامتوں میں بھی زیریں تلازمات ایک دوسرے کے مابین ربط کا کام کرتے ہیں۔ جب کہ سرریلسٹوں کے یہاں تلازمات تمام رابطوں سے منقطع نظر آتے ہیں۔ میکس ارنسٹ لکھتا ہے:

"سرریلسٹوں کا مقصد لاشعور تک رسائی حاصل کرنا اور اس کے مواد کی توضیحی یا حقیقی طریقہ سے لفظوں کے ذریعہ تصویر اتارنا ہے نہ کہ لاشعور سے مختلف عناصر لے کر واہمہ کی ایک مختلف دنیا ازسرِ نو خلق کرنا ہے بلکہ شعور اور

لاشعوری، داخلی اور خارجی دنیا کے درمیانی طبعی اور نفسی دونوں حدبندیوں کو توڑنا اور ایسی ماورا حقیقت خلق کرنا ان کا مقصود ہے جس میں حقیقی، غیر حقیقی استغراق وعمل یکجا ومخلوط ہوکر پوری زندگی پر غالب آسکیں۔"4

اس لیے بعض نقادوں کا یہ کہنا ہے کہ سرریلسٹوں نے ازخود تخلیق کے ذریعے ایک طرح کی انارکی کو راہ دی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہر سرریلسٹ شاعر اپنے اطراف سے منقطع ہوکر بری طرح بے زمینی کا شکار ہوگیا۔ شعری عمل میں بے راہ روی فروغ پانے لگی۔ نظم وضبط اور فنی ارتقاء کی جگہ انتشار اور نظری بہاؤ شعری کردار پر محیط ہوگئے۔ کاموا سی افراتفری کے پیش نظر اس خیال کا اظہار کرتا ہے:

"قطعی بغاوت، کامل انحراف، اصول پرستی کی حد تک تخریب کاری، لایقینیت کا احترام اور پیروی یہ ہیں اجزائے ترکیبی سرریلزم کے، جو تمام اقدار کی مسلسل جانچ پرکھ اور محاسبے کو اپنا بنیادی فریضہ قرار دیتی ہے — نتائج اخذ کرنے سے سرریلزم کا انکار دوٹوک اور فیصلہ کن اور فکر انگیز ہے۔"5

ایف۔ ایل۔ لوکاس تو یہاں تک کہتا ہے کہ:

"کبھی کبھی مجھے حیرت ہوتی ہے کہ اگر بنی نوع انسان کی تہذیب ایک دن تباہ ہوئی تو ایٹم بم یا کوئی اور چیز اس کا سبب نہیں ہوگا۔ بلکہ انتہائی مصنوعی تہذیب کی ماری ہوئی انسانی ذہانت اور خود ضبطی کی زوال پذیری ہی اس تباہی کا سبب ہوگی۔ میں یہ نہیں کہتا کہ مجھے ایسا لگتا ہے۔ خصوصاً (سرریلزم) ایسے جدید فن کو پڑھ کر مجھے اس بات کا اندیشہ ہے۔"6

حواشی

1. Quoted by Geoffrey Breton, A Short History of French Literature, London, 1956, p 311
2. Baudelaire, quoted by Michael Hamburge, The Truth of Poetry, London, 1969, p 4
3. Michael Hamburger, The Truth of Poetry, London, 1969, p 4
4. Max Ernist, quoted by Herbert Read, The Meaning of Art, U.S.a. 1966, p 17
5. کامو بحوالہ باقر مہدی 'جدیدیت اور توازن' سوغات بنگلور شمارہ 2، 1973، ص 141
6. F.L. Lucas, Psychology and Literature, USA 1951, p 140

نئی امریکی تنقید اور اس کا سیاق وسباق

ادبی تنقید عرصۂ دراز سے غیر جانب داری اور معروضیت کی تلاش میں مصروف ہے۔ یہ معروضیت کیا ہے؟ اور معروضیت کے مقصد کو کیوں کر حاصل کیا جاسکتا ہے؟ اس کے جواب مختلف انداز میں دیے گئے ہیں اور تنقید نے اس معروضیت کی جستجو میں متعدد ایسے طریق کار استعمال کیے ہیں جن کی بنیاد پر ذاتی پسند و ناپسند اور جانب دارانہ رویے کو ممکن حد تک منہا کیا جاسکے۔ نئی امریکی تنقید کے نام سے اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں جس طرز تنقید کو متعارف اور غیر معمولی طور پر مقبول ہونے کا موقع ملا وہ معروضیت کے معاملے میں حد درجہ غیر ملوث تصور کیا گیا اور اسی باعث نئی تنقید کے مختلف اور متنوع طریق کار کو اہمیت حاصل ہوئی۔ نئی امریکی تنقید میں نئے پن کا تصور اپنا بانی سیاق وسباق کم رکھتا ہے اس لیے اسے صرف نئے پن یا معاصر ہونے کے سبب نئی تنقید کا نام نہیں دیا گیا بلکہ یہ ہیئتی تنقید کے وسیع مفہوم کا وہ امریکی پہلو تھا جس کو بعض مخصوص امتیازات کے ساتھ نئی ادبی تنقید سے موسوم کیا گیا۔

اگر ہم ہیئتی تنقید کو نسبتاً غیر قطعی اصطلاح کے طور پر دیکھیں اور اس کے آثار کو مغربی تنقید کی تاریخ میں نشان زد کرنے کی کوشش کریں تو اندازہ ہوگا برطانیہ، روس اور خود امریکہ میں ہیئت کی مرکزیت پر مبنی تصورات پہلے سے موجود تھے۔ کولمبیا یونیورسٹی میں تقابلی ادب کے پروفیسر Spingarn نے نئی تنقید کی اصطلاح 1910 میں سب سے پہلے کم و بیش بعد کے تسلیم شدہ مفہوم میں استعمال کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ''تنقید کو تاریخی یا سماجی حوالوں سے آزاد ہونا چاہیے۔'' انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں مغربی تنقید پر تاریخی، سوانحی اور تاثراتی انداز تقلید کا جو غلبہ تھا اس کے زیر اثر ادبی متن کی مرکزیت کے بجائے ادب پارے کے تخلیقی محرکات اور ماخذ کی جستجو، معاشرتی پس منظر کی اہمیت، تاریخی تناظر اور

قاری یا ناقد کے شخصی ردعمل کو تنقید کے مقبولِ عام رویوں کی حیثیت حاصل تھی۔ روس میں اس طریق مطالعہ کی شدت مواد پسندی اور سماجی تناظر پر اصرار کی صورت میں اس انتہا پسندی کے ساتھ رائج ہوئی کہ اس کا ردعمل روسی آواں گارد ادبی تجربہ پسندی اور ہیئت پرستی کی صورت میں بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں سامنے آچکا تھا لیکن روس کے سیاسی جبر نے ہیئت پرستی کے اس رجحان کو زیادہ نمایاں ہونے کا موقع نہیں دیا۔ قدرے بعد کے برسوں میں پراگ اور پھر امریکہ میں اس ہیئت پرست جماعت کے بعض افراد نے اپنے نقطۂ نظر کو منظم انداز میں پیش کیا۔ ہیئتی تنقید کے نقطۂ نظر سے زبان کے استعمال کی نوعیت کو اہمیت حاصل ہوئی اس کے نتیجے میں ادبی زبان اور عام ترسیلی زبان کی تفریق زیرِ بحث آنے لگی تھی۔ روسی ہیئت پسندوں کے خیالات کے عام نہ ہونے کے باعث نئی امریکی تنقید بنیادی حوالے کے طور پر ان کے ذکر سے خالی تھی۔ مگر برطانیہ میں فی نفسہ ادب پارے کے مطالعے پر جو زور دیا گیا تھا اسے نئی تنقید کے ابتدائی آثار کی حیثیت بہرحال حاصل رہی۔

'نئی تنقید' کی اصطلاح کو ایک منظم تنقیدی طریق کار کے طور پر John Crowe Ransom کی کتاب The New Criticism کی اشاعت کے ساتھ تسلیم کیا گیا اور اس کتاب کی اشاعت سے قبل خود رینسم کی کتاب God Without Thunder اور اس کے دوسرے ساتھیوں کی بعض کتابیں شائع ہو چکی تھیں جن میں 'نئی تنقید' کی اصطلاح کا تشکیلی مواد موجود تھا۔ رینسم نے اپنی کتاب میں نئی تنقید کے جو اصول منضبط طور پر پیش کیے ان میں آئی اے رچرڈز، ٹی ایس ایلیٹ اور ایمپسن کے نام خصوصی طور پر لیے۔ اس لیے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ بھی شعر کی ہیئت کو مرکزی اہمیت دینے یا اسے اصل معنی سمجھنے کے نقطۂ نظر کو بالکل نیا تصور نہیں سمجھتا تھا۔ کہنے کو تو کولرج اور بعض دوسرے رومانی اور تمثیلی تنقید نگاروں نے بھی ہیئت اور مواد کو ہم معنی سمجھنے کا اشارہ دیا تھا اور آسکر وائلڈ کے اس قول کو بھی بڑی شہرت حاصل ہوئی کہ:

> ''ہیئت ایک اسطور ہے اور یہ اسطور ہی زندگی کے سربستہ راز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر کوئی ہیئت پرستی سے اپنی بات شروع کرے تو پھر فن کے اندر کوئی ایسا راز باقی نہ رہ جائے گا جو اس پر منکشف نہ ہو جائے۔''

تاہم ہیئتی تنقید کے اس اندازِ فکر کو مربوط انداز میں پیش کرنے کی فضا رچرڈز، ایمپسن اور ایف آر لیوس کے ہاتھوں تیار ہوئی تھی۔ رچرڈز کی کتاب Principle of Literary

Criticism (1924) اور Science and Poetry (1926) کو اس ضمن میں رجحان ساز تحریروں کی حیثیت حاصل ہوئی۔ آئی، اے رچرڈز کا اپنا مخصوص تصور زبان تھا۔ اس کا خیال تھا کہ ''چونکہ الفاظ کسی غیر موجود معروض کا حوالہ بنتے ہیں اس لیے الفاظ ان کے لیے علامت کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔'' اس کی نظر میں لفظ کو صرف اس کے اچھے برے، صحیح یا غلط اور خوبصورت اور بدصورت ہونے کے باعث اہمیت حاصل نہیں ہوتی بلکہ ہوسکتا ہے کہ اس کے انفرادی معنی بھی اہم ہوں مگر اس کی صحیح اہمیت جملے یا نظم میں اس کے استعمال سے متعین ہوتی ہے، جہاں ایک لفظ دوسرے لفظ کے باہمی تفاعل کے ذریعہ اپنی حیثیت کا تعین کرتا ہے ـــ یہ دراصل لفظ کا وہی عضویاتی نقطۂ نظر ہے، جس کی طرف کولرج نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا۔ رچرڈز نے تنقید کے بنیادی منصب کے طور پر شاعری کے ایک خود مختار اور خود مکتفی معروض کی حیثیت سے تجزیاتی مطالعہ کا جو تصور دیا اس کی اہمیت کو آج تک نظر انداز نہیں کیا گیا۔ اسی طرح رچرڈز نے حوالہ جاتی زبان اور حسی زبان (Referential and Emotive language) کے مابین تفریق قائم کر کے شاعری کی زبان کو حسی زبان کے اعتبار سے ایک ممتاز لسانی طریق کار سے موسوم کیا۔ کہنے کو تو رچرڈز کے بہت سے تصورات کو نئی تنقید کے نمائندوں نے مسترد کرنے کی بھی کوشش کی لیکن یہ رچرڈز ہی کا کارنامہ تھا کہ اس نے متن اور زبان کی مرکزیت کے رجحان کو مقبول بنانے میں سب سے اہم کردار ادا کیا اور اس خیال کو قابلِ قبول بنایا کہ شاعری کے اصل مفہوم تک رسائی حاصل کرنے اور اس سے تعین قدر کے نتائج اخذ کرنے کی خاطر شاعری کے محرکات، سوانحی اشارات اور معاشرتی یا نفسیاتی کیفیات کا حوالہ غیر ضروری ہے۔ رچرڈز اور نئی تنقید کے علمبرداروں کے مابین پائے جانے والے اتفاق و اختلاف کی بنیادوں کو شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں اس طرح سمیٹا جاسکتا ہے:

> ''رچرڈز کا یہ کہنا غلط نہیں کہ وہ اس مغربی تنقید کا بانی ہے جسے بعد میں نئی تنقید یا ہیئتی تنقید کے نام سے پکارا گیا، لیکن خود ہیئتی تنقید کے علمبردار رچرڈز سے اس لیے ناراض تھے کہ اس نے شعر میں مختلف متضاد حقائق یا مشاہدات کا ایک متوازن امتزاج ڈھونڈھنے کی کوشش کی۔ اس کے برخلاف ہیئتی نقاد شعر کی ہیئت کو ایک بنیادی مسئلہ کی طرح دیکھتے تھے جو نظم کے آخر میں کسی جذباتی یا منطقی حل کو راہ دیتی ہے۔''

نئی امریکی تنقید نے شاعری کے نمونوں کے تجزیاتی مطالعے میں جس نوع کے تجزیاتی طریق کار کا استعمال کیا اس کی داغ بیل آئی۔ اے رچرڈز کے ہاتھوں کیمبرج کے ذہین طلبا سے نامانوس نظموں کے تجزیے کی صورت میں بہت پہلے پڑ چکی تھی اور جس کی بنیاد پر اس نے اپنی کتاب 'عملی تنقید' میں تجزیاتی طریق کار کی افادیت اور تجزیوں کے نتائج پر مبنی مقدمات قائم کیے تھے۔ علاوہ بریں رچرڈز کے شاگرد William Empson نے جس طرح Seven Types of Ambiguities (1930) میں جس طریقے سے متن کے گہرے مطالعے کے ذریعہ نظم کے اجزا کے درمیان پیچیدہ رشتوں کی نشان دہی کی تھی وہ بھی دراصل ابہام کے حوالے سے کثیر المعنویت کی تلاش و جستجو کی ہی ایک صورت تھی۔ اس نے ابہام کی مختلف صورتوں کی بحث میں زبان کے استعمال کی نت نئی صورتوں کی وضاحت بھی کی تھی۔ اس لیے ایمپسن کی کتاب کے بعد ابہام کی اصطلاح اُس مخصوص تنقیدی طریق کار کی شناخت کے لیے استعمال ہونے لگی تھی جس کو بعد میں 'نئی تنقید' نے خاصے کار آمد اندازِ مطالعہ کے طور پر استعمال کیا۔ ایمپسن سے پہلے یہ تصور عام تھا کہ شاعری سے پیدا ہونے والے تاثر کا مطالعہ شعری محرکات کے مطالعے کی راہ ہموار کرتا ہے اور یہ پورا عمل اپنے اندر کچھ ایسے اسرار و رموز کا حامل ہے جن کا صرف اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ایمپسن نے اس بات پر اصرار کیا کہ لسانی ڈھانچے کا تجزیہ کر کے شعری تاثر کے عوامل کا پتہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ایمپسن کا خیال یہ بھی تھا کہ شاعری کی ہیئت اور معنی ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ اس نے شاعری کی اندرونی بافت کو Texture اور بیرونی ڈھانچے کو Structure سے تعبیر کیا اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر مربوط بتایا۔

جان کرو رینسم نے رچرڈز اور ایمپسن کے خیالات پر یہ اضافہ کیا کہ شعری زبان کے استعمال کا حسی پہلو اپنے اندر بہت سی پیچیدگیاں بھی رکھتا ہے۔ اس کی نظر میں الفاظ کے داخلی روابط کا تجزیہ کر کے شعری تاثر کے پیدا ہونے کو نشان زد کرنا لازمی ہے۔ اس ضمن میں وہ گہرے مطالعے یا نظم کی Close Reading کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ گہرے مطالعے کا یہی طریق کار نئی تنقید کو پرانے تنقید کے توسیعی طریق کار (Extensive Study) سے الگ کر کے عمیق مطالعہ (Intensive Study) پر مبنی بنا دیتا ہے۔ رینسم کا خیال تھا کہ کسی ایک فن پارے میں تناؤ کا پایا جانا اس کا تحلیل ہو کر لازمی طور پر کسی مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں۔ اسی باعث اس کا نقطۂ نظر یہ بھی تھا کہ نئی تنقید نظم کے مختلف اجزا کے باہمی تفاعل اور اس سے پیدا ہونے والی

معنویت کو سمجھنے پر زور دیتی ہے۔ مگر اس میں طریق کار ایسا استعمال کیا جاتا ہے کہ پہلے نظم کے ہر عنصر کی انفرادیت کا پتہ لگایا جائے اور اس کے بعد یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ یہ مختلف عناصر ایک دوسرے پر کس طرح اثر انداز (یا اثر پذیر) ہوتے ہیں اور اس طرح نظم کی پوری وحدت کا تصور ابھرتا ہے۔

نئی تنقید کے علمبرداروں نے امیجری کو بھی بڑی اہمیت دی۔ یوں تو علامتی زبان میں تشبیہ اور استعارے کے ساتھ امیجری کے مطالعہ کی روایت مغربی تنقید میں پہلے سے موجود تھی مگر نئی تنقید نے امیجری کی تلاش کو ایک ایسی بنیادی قدر بنا دیا کہ اب وہ شاعری کا لازمی عنصر اور شاعرانہ مفہوم، ساخت اور تاثر کا ایک اہم ترین وسیلہ بن کر سامنے آئی۔ جان کرو رینسم اور اس کے ہم خیال نئی تنقید کے نمائندوں کے باعث امریکی جامعات اور کلاس روم میں نئی تنقید کو ایسی غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی جیسی مقبولیت کیمبرج میں رچرڈز کی رہنمائی میں طلبا کے ذریعے کیے گئے عملی تجزیوں کو بھی حاصل نہ ہو سکی تھی۔ جب Cleanth Brooks اور Robert Penn Warren کی کتاب (1938) Understanding Poetry شائع ہوئی تو نہ صرف یہ کہ اس کتاب کو نصابی کتاب کی حیثیت حاصل ہوئی بلکہ اس میں استعمال ہونے والے شعری تفہیم کے تجزیاتی طریق کار کو طلبا اور اساتذہ میں ادبی تفہیم کے فیشن کا درجہ حاصل ہو گیا۔ چوں کہ یہ زمانہ امریکہ میں تعلیم کی توسیع کا تھا اور زبان کے مطالعے کے بعض بالکل نئے گوشے سامنے آرہے تھے۔ اس لیے نئی نسل کے لیے شاعری کی تفہیم اور تعینِ قدر کے اس انداز کو سامنے کے نتائج پر مبنی طریق کار کے طور پر قبول کرنا آسان تھا۔ کسی ادب پارے کے متن تک اپنے آپ کو محدود رکھنا ذاتی، سماجی یا نفسیاتی سیاق و سباق سے صرف نظر کرنا اور سماجیات، نفسیات، معاشیات اور عمرانیات جیسے علوم کے سہارے کے بغیر متن کے دائرۂ کار میں رہتے ہوئے آسانی سے تنقیدی نتائج کا حاصل کر لینا نسبتاً سہل اور غیر طولانی رویہ ثابت ہوا، جو صنعتی معاشرے کی عدیم الفرصت صورت حال کو بھی راس آسکتا تھا اور زبان و ادب کی تدریس کے لیے بھی زیادہ کارآمد اور مفید نظر آتا تھا۔ چنانچہ شکاگو مکتبِ تنقید کے جزوی اختلاف اور اس کے نمائندوں کے ذریعہ ارسطوئی شعریات کے احیا کے باوجود کئی دہائیوں تک امریکہ میں ہی نہیں بلکہ یورپ اور نو آبادیاتی ممالک اور زبانوں میں نئی تنقید کی مقبولیت غیر معمولی طور پر قائم رہی۔

نئی تنقید کے علم برداروں نے متن کے مطالعہ میں ابہام، پیرڈوکس، استعارہ، علامت اور

تناؤ کی کیفیت کو خصوصیت کے ساتھ اہمیت دی۔ لیکن ایسا نہیں تھا کہ یہ سارے نقاد ایک ساتھ ان تمام شعری عناصر کی تلاش و جستجو کو مرکزی اہمیت دیتے تھے بلکہ ان کے مابین بھی اس اعتبار سے قدرے اختلاف تھا کہ اگر رینسم ساخت اور متن کے عناصر کی باہم آہنگی کا متلاشی تھا تو ایلن ٹیٹ Tension یا تناؤ کی کیفیت پر خاص توجہ صرف کرنے کے حق میں تھا۔ کلینتھ بروکس کے نزدیک پیرڈوکس کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے تو رابرٹ پین وارن کے خیال میں طنز یا Irony اور بلیک مر کے نقطۂ نظر سے Gesture پر اصرار ملتا ہے۔

ایلین ٹیٹ کے خیال میں اچھی شاعری کے معنی دراصل اس میں موجود تناؤ کی کیفیت سے متعین ہوتے ہیں اور داخلی اور خارجی تناؤ کے نتیجے میں متن کی پوری ہیئت کا تعین ہوسکتا ہے۔ اسی طرح کلینتھ بروکس نے ایسے شاعرانہ بیانات کو جو بظاہر ایک دوسرے سے متضاد دکھائی دیتے ہیں لیکن متن کی کلیت میں دراصل کسی گہری صداقت کا پتہ دیتے ہیں۔ اس عنصر کو اس لیے قول محال یا پیراڈکس کے نام سے تعبیر کیا۔ اس کا مشہور جملہ ہے کہ: "The language of poetry is the language of paradox" ان دونوں کے برخلاف رابرٹ پین وارن نے طنز ملیح (Irony) کو شاعری کے لیے ایک اہم عنصر قرار دیا اور طنز کی تلاش و تعبیر کو تنقید کا اہم فریضہ گردانا۔ Irony کی اصطلاح کو وارن کے علاوہ بھی بعض نئے نقادوں نے وسیع معنوں میں استعمال کیا اور ایک بڑی ادبی قدر کے طور پر پیش کیا۔ واضح رہے کہ نئے نقادوں کے پیش رو آئی۔ اے رچرڈز نے بھی Irony کے لیے متضاد رویوں کے احساس کو سنبھالنے اور توازن قائم رکھنے کے عمل جیسے الفاظ استعمال کیے تھے اور ٹی ایس ایلیٹ نے رومانی شاعروں کی شاعری میں طنزیہ انداز کے فقدان کو ایک منفی قدر کے طور پر پیش کیا تھا۔

نئی امریکی تنقید کے نمائندوں کی تحریروں میں بعض الگ الگ عناصر کے سلسلے میں ترجیحات ضرور ہیں لیکن اس مکتب فکر کے اہم ترین نقاد Ransom, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Allon Tate, R.B. Blackmur اور William K. Wimsett اپنی بعض ترجیحات کے باوجود بیش تر نکات میں اتفاق رکھتے ہیں۔ اگر ان نقادوں کے اتفاق رائے پر مبنی ایسے چند رویے اور طریق کار کو یکجا کیا جائے جن سے نئی تنقید کے مکتب فکر کی تشکیل ہوتی ہے تو انھیں درج ذیل نکات میں پیش کیا جا سکتا ہے:

(1) کسی نظم کو بنیادی طور پر نظم اور شاعری ہی تصور کیا جانا چاہیے اور کچھ نہیں۔ اس لیے نظم کو

اس کے مطالعہ کے دوران ایک آزاد اور خود مکتفی معروض قرار دینا چاہیے اور تنقید کا فریضہ ہے کہ وہ کسی بھی صورت میں اپنے معروض سے صرف نظر نہ کرے۔

(2) نئی تنقید کا مابہ الامتیاز رویہ گہرے مطالعے یا Close reading کا ہے۔ اس گہرے مطالعہ کے ذریعہ نظم میں ابہام کے اسباب وعوامل کی تلاش ہونی چاہیے اور جس لسانی طریق کار کے باعث ابہام پیدا ہوا ہے یا جو لسانی طریق کار کثیر المعنویت کا ضامن ہے اس کا تفصیلی تجزیہ کیا جائے۔ (اس طرز تنقید میں رچرڈز اور ایمپسن سے استفادے کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔)

(3) یہ تنقید نظم کے مختلف عناصر کے مابین تفاعل کا مطالعہ کرتی ہے اور ان کے باہمی رشتوں کی وضاحت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

(4) نئی تنقید کے نمائندے نظم کی ساخت اور معنی کے درمیان عضویاتی وحدت کی تلاش کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ لوگ شاعری کی اصناف یا اقسام کے فرق سے واضح انکار تو نہیں کرتے لیکن عملی طور پر وہ صنفی تفریق کی بنیاد اپنے مطالعے میں کسی نوع کی تفریق کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا خیال ہے کہ کسی بھی ادب پارے میں خواہ وہ غنائیہ ہو، بیانیہ ہو یا ڈرامائی، اس کی تشکیل الفاظ، استعارہ اور علائم سے ہوتی ہے کردار، فکر اور پلاٹ سے نہیں ہوتی۔

(5) ان کا خیال ہے کہ نظم کا لسانی ڈھانچہ مواد کے گرد تیار کیا جاتا ہے اور اسی انداز کے باعث اسی کے اندر تناؤ، طنز اور پیرڈوکس جیسے عناصر کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔

(6) نئی تنقید فی نفسہ متن کو ایک ایسے مفروض کے طور پر زیر بحث لاتی ہے کہ متن کے ماقبل اور مابعد کے رشتے قریب قریب مسترد ہوجاتے ہیں۔ اسے دوسرے لفظوں میں بھی یہ بھی کہا جاسکتا ہے جب نظم کے مرکبات کو رد کیا جاتا ہے تو مصنف بھی رد ہو جاتا ہے اور جب نظم کے تاثر کو اس کے محرکات کے حوالے سے زیر بحث نہیں لایا جاتا تو اس کے باعث قاری بھی نظر انداز ہو جاتا ہے۔ اس طرح نئی تنقید میں تخلیق یا فن پارہ سب سے زیادہ اہمیت اختیار کرلیتا ہے۔

نئی تنقید کے ان رویوں کو contexual criticism میں بھی استعمال کیا گیا، اس لیے اس طریقِ تنقید میں یہ خیال عام ہوا کہ ایک مملو نظم کسی ہوئی، مربوط اور باہم منضبط ہوتی ہے اور

انضباط کا یہی سیاق و سباق، ہمیں غیر متنی حوالوں میں بھٹکنے سے روکتا ہے۔ شاید اسی سبب سے نئی تنقید سے متاثر سارے تنقیدی طریق کار فلسفیانہ موشگافیوں، عالمانہ تصورات اور رومانی نقطۂ نظر سے یکسر احتراز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نئی تنقید کے ان رویوں کے باعث مختلف مکاتیب فکر کی جانب سے اس طرز تنقید پر جو اعتراضات وارد ہوئے وہ بھی کچھ اہم نہیں تھے۔ اس تنقید کے معترضین میں ایک حلقہ تو ان مکاتب فکر کا تھا جو سوانح، نفسیات، تاریخ، سماجیات اور عمرانیات وغیرہ کے حوالے سے ادب پارے کے مطالعہ کے حق میں تھے، لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ بیسویں صدی کے نصف اول کا بڑا حصہ نئی تنقید کے غلبے اور بالادستی کے لیے وقف رہا۔ البتہ لسانی مطالعات کی بنیاد پر قائم وہ نظریات جو قدرے بعد میں مقبول ہونا شروع ہوئے، نئی تنقید پر ان کے نمائندوں کے اعتراضات زیادہ بنیادی نوعیت کے ثابت ہوئے۔ ساختیات اور مابعد ساختیات سے متعلق ادبی نظریہ سازوں نے نئی تنقید سے بنیادی نوعیت کا انحراف کیا۔ اختصار کی خاطر اُن انحرافی نکات کو مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

(1) نئی تنقید نے ترسیلی اور حوالہ جاتی سے شعری زبان یا حسی زبان کی جو تفریق قائم کی تھی اس کی بنیاد پر ادبیت یا Literariness کا تصور عام ہوا۔ بعد کے نظریہ سازوں نے ادبیت کے اس تصور کو پوری طرح مسترد کردیا۔ ان کے لیے فی نفسہ زبان مطالعہ کا موضوع بنی اس لیے زبان کے استعمال میں انھوں نے شعری اور غیر شعری زبان تو کیا، زبان کے ہر نوع کے استعمال کو اپنے مطالعہ کا موضوع بنایا۔

(2) نئی تنقید نے تہذیبی، ثقافتی اور تاریخی سیاق و سباق کی نفی کی تھی اور ان کی کوشش تھی کہ وہ شاعری کے مطالعہ کو غیر تاریخی بنیادوں پر قائم کریں۔ اس کے برخلاف نو تاریخیت اور مابعد جدیدیت کے نمائندوں نے تاریخ اور ثقافت کے رول پر اصرار کیا اور زبان کے ثقافتی کردار کو بنیاد بنایا۔

(3) نئی تنقید آفاقی معیاروں کی متلاشی تھی جب کہ بعد کے نظریات نے تہذیب و ثقافت کی بنیاد پر آفاقی تصورِ ادب کی نفی کردی۔

(4) نئی تنقید حد درجہ اقداری فیصلے پر مبنی یا Evaluative تھی جب کہ مابعد ساختیات سے متعلق ادبی نظریات کے نمائندوں نے تنقیدی فیصلوں سے کم اور ایک نوع کے طریق مطالعہ

یا نظریۂ قرأت کے نقطۂ نظر سے زیادہ سروکار رکھا۔ اس لیے بعد کے زمانے میں تعین قدر سے زیادہ زبان کے استعمال کی نوعیت پر بحث ہوئی۔

(5) نئی تنقید نے اپنے طرز مطالعہ میں مصنف اور قاری دونوں کو غیر اہم قرار دیا تھا۔ مصنف کی عدم موجودگی کا تصور بعد میں بڑی حد تک قائم رہا مگر قاری اساس تنقید نے متن سے معنی و مفہوم کے استخراج کو اس کے قاری سے رابطہ اور ردعمل پر استوار کیا۔

(6) نئی تنقید نے شاعری یا ادب پارے کی صنفی تفریق کو بڑی حد تک غیر اہم قرار دیا تھا جب کہ مابعد ساختیاتی نظریات میں صنفی دائرۂ کار اور سیاق و سباق کو متن کے مطالعہ کا ایک مرکزی حوالہ تصور کیا گیا۔

(7) اور ان تمام باتوں میں سب سے بنیادی اہمیت اس بات کی ہے کہ مغرب کی پوری تنقیدی تاریخ بہ شمول نئی تنقید جس افلاطونی نظریۂ نقل پر قائم تھی اور جس کے باعث حقیقت کی نیابت کا فریضہ زبان کو سونپ دیا گیا تھا، ساختیات اور مابعد ساختیاتی رویوں نے زبان کو کائناتی حقیقت کی دریافت اور تخلیق کا بنیادی وسیلہ قرار دیا — اس لیے زبان کا رول ان کی نظر میں ثانوی نہیں کہ بلکہ مرکزی اور بنیادی نوعیت اختیار کر گیا ہے — اب صورت حال یہ ہے کہ لسانی مطالعہ کے ساتھ ثقافت، زمانی حوالہ اور تاریخ بھی اس معرض بحث میں موجود ہیں اور یہ ایک بالکل نئی بحث کا موضوع ہے۔

○

(دوماہی 'اکادمی' لکھنؤ، (دور دوم)، ایڈیٹر: محمد شاہد اللہ خاں، ستمبر اکتوبر 2000)

پوسٹ کولونیلزم

جیسے ہی تنقید اور ادب میں پوسٹ کلونیلزم (Post Clonialism) یعنی مابعد نوآبادیات کی بات شروع کی جائے گی، تو یہ بات بھی طے ہے کہ ادب اور سیاست کے میل جول، مسائل اور محرکات کی بھی باتیں اٹھیں گی۔ تہذیب اور تاریخ کے بدلنے اور اس کے اتار چڑھاؤں بھی صورتوں کا جائزہ لیا جانا ناگزیر ہوگا۔ شاید پوسٹ کلونیلزم کی بات شروع ہی نہ ہوتی، اگر 1945 محوری طاقتوں (Axis Powers) کو عالمی جنگ میں شکست کا سامنا نہ ہوتا اور اتحادیوں (Allied Forces) کو یہ فکر پریشان نہ کرتی، کہ اب اس عالمی جنگ کے بعد ہمارے پاس کیا بچا اور یہ کہ اب معاشی طور پر ہم کہاں اور کیا رہ گئے۔ اور یہ بھی کہ تمام دنیا میں پھیلی ہوئی اپنی حکومت میں سے ہم، کیا کیا اب سنبھال یا بچا سکتے ہیں۔ اس جنگ میں سب سے زیادہ خسارے میں وہ رہے جن کا دعویٰ تھا کہ ہماری حکومت اتنی وسیع ہے کہ، اس پر سورج کبھی نہیں ڈوبتا یعنی برٹش راج۔ اس جنگ میں سب سے زیادہ فائدہ امریکہ کا ہوا جس نے جرمنی اور جاپان کی شکست کے بعد، در پردہ، اپنے سب سے بڑے حلیف اور حریف بھی' برطانیہ کو شکست دیدی کہ ایک طرف تو، ان کا کالونیاں بنانے کا جذبہ ٹوٹا تو دوسری طرف، وہ کالونیاں بھی ٹوٹنے کے لیے خود بھی ہاتھ پاؤں مارنے لگیں جو برٹش راج کے زیرنگیں تھیں اور جو رفتہ رفتہ ٹوٹنے بھی لگیں۔ کچھ کو تو برٹش راج نے خود چھوڑا اور کچھ کو، اس کے ساتھ کی اتحادی طاقتوں نے آزاد کر دیا اور کچھ نے لڑ بھڑ کر اپنی آزادی خود حاصل کر لی۔ ان میں انڈونیشیا، الجیریا، لیبیا اور ویت نام خاص ہیں۔ اور برٹش راج سے خود چھٹکارا پانے والوں میں، برصغیر کے ہندوستان، برما اور سیلون یعنی سری لنکا تھے۔ لیکن یہ بحث یہیں چھوڑی جاتی ہے کہ اس مقالے کا مقصد، تاریخ اور سیاست کا وہ محاسبہ نہیں، جس کے ساتھ یہ مقالہ شروع کیا گیا ہے، بلکہ، ان ادبی صورتوں کا حصار کرنا مقصد

ہے، جو، ان کالونیوں کے ٹوٹنے کے بعد عالمی ادبی منظرنامے پر ظاہر ہوتی ہیں، جن میں پوسٹ کلونیلزم بھی ایک خاص صورت ہے جس کی واضح پہچان اور شناخت اجتماعی (Cristalised) ڈھنگ سے 1980 کے آس پاس شروع ہوتی ہے اور جس کا دامن، کلونیلزم کی نجات سے دنیا کی نئی گھیرابند سیاست (New World Order) کی مخالفت سے، سوشلسٹ عوامی جدوجہد تک پھیلا ہوا ہے اور جس میں اب انتزاع سویت روس کے مسائل بھی شامل ہو گئے ہیں۔ اس لیے اب یہ اصطلاح، صرف سیاسی اصطلاح نہیں رہی، بلکہ مغرب میں تو یہ ادبی تحریک یا تھیوری (Theory) بنی ہے جیسے ساختیات، پس ساختیات، مابعد جدیدیت، ردتعمیر یا تشکیل (Deconstruction)؟ تانیثیت اور جنس تھیوری (Gender Theory) یا 'مابعد جدیدیت کے بعد' (Beyond Post Modernism) اور ریسپشن تھیوری (Reception Theory) وغیرہ اس طرح پوسٹ کلونیلزم کوئی ادبی تنقیدی عجوبہ (Phenomenon) نہیں جو یکا یک کہیں سے ٹپک پڑا ہو۔ احاب حسن، نے اسے ایک سوشیو، پولٹیکل ایجنڈا بتایا ہے جس میں ردابلہ فریبیت (Demistification) اور صنمیاتی تردید (Demetification) سب شامل ہیں[1] اور جس میں سب سے زیادہ زور سیاست پر ہوتا ہے (The Emphasis on Politics is Stronger) مغرب میں، دانشوروں کے طبقے میں، آج سب پروگرام میں بھی عام طور پر پوسٹ کلونیلزم شامل ہے اور ان ملکوں میں خاص طور پر جو ایک مدت تک یورپ کی کالونیاں یا اس کے دائرۂ اثر میں رہ چکے ہیں۔ یہاں، اس تبدیلی اور اسی سے ملتی جلتی دوسری صورتوں کا بھی بطور، ادب کے نئے سروکار، جائزہ لیا جا رہا ہے، اور ایسے جائزے میں ریڈیکل لفٹ (Radical Left) اور نیو لفٹ (New Left) صورتیں خاص طور پر حاوی ہیں۔ ہیرن گوہین (Hiren Gobain) نے پوسٹ کلونیلزم کو کچھ اس طرح پیش کیا ہے:

> ''پوسٹ کلونیلزم، انسانیت کو نجات دلانے کے لیے، کسی جدوجہد یا کسی آئیڈیالوجی کی تدوین کی بات نہیں کرتی بلکہ، یہ سابق کالونیاں بنانے والوں یا کالونیوں میں برتے جانے والے طور طریقوں کے خلاف مقاومت کی لفٹ لبرل دانشوروں کی آواز ہے جو ایسے مغربی اسٹبلش منٹ منٹ کے خلاف اٹھی ہے، جو کالونیاں بنانے پر یقین رکھتے تھے اور اپنے اس عمل کو حق بجانب سمجھتے تھے۔''

---

1. Queries for Post Colonial Studies- Journal of Literary Criticism p. 26, Ehab Hasan

ایڈورڈ سعید اور مرے کریگر تو انہیں بھی نئی کالونیاں بنانے والوں میں شامل کرتے ہیں جو باہر سے 'آزاد شدہ کالونیوں' کی معاشی اور سیاسی صورتوں کو آج بھی کنٹرول کررہے ہیں اور انہیں بھی جو اپنے ہتھیاروں کی برتری (Arm Superiority) کے بل بوتے پر 'تیسری دنیا' بنا کر اسے اپنے حصار میں لیے ہوئے ہیں۔ اس حصار میں وہ آزاد ملک بھی ہیں جو ان ہتھیار بند طاقتوں کے رحم وکرم پر، ان کی چشم کرم کے منتظر رہتے ہیں۔ اور انہیں کی چشم وابرو کے اشاروں پر کام کرتے رہتے ہیں جب کہ ان کے ملک کے عوام ایسی تابعداری کو پسند نہیں کرتے۔ اس حصار میں وہ بھی داخل ہیں جنہیں 'نیو ورلڈ آڈر' اور سوپر پاوروں نے بظاہر صلح و آشتی اور 'امداد کنندہ' کا چہرہ دکھا کر، ان کی معیشت اور ان کے بازاروں پر قبضہ کرنے کی کامیاب کوشش شروع کردی ہے۔ گویا، زور زبردستی سے نہیں بلکہ بہلا پھسلا کر اور معاشی طور پر دستِ نگر بنا کر، ان ملکوں پر قبضہ کرنا ہے جس میں ملٹی نیشنل کمپنیاں اور ان کے استحصال کنندگان بھی معین ہیں۔ اور اب یہ ایک طرح کی Neo- Colonial پالیسی ہے جس کے پیچھے گلوبلائزیشن کا وہ اطمینان ہے جسے ایک امریکی خارجہ پالیسی کے ماہر Tuker نے اس طرح کہہ کر پیش کیا ہے کہ ''ہم انہیں اچھی طرح جانتے ہیں کیونکہ ہم نے، ان پر حکومت کی ہے اور یہ کہ، ان کی اپنی کچھ حیثیت نہیں۔ یہ صرف ہمارے نقال (Immitator) ہیں۔ اس لیے انہیں ہم جس طرح چاہیں گے چلالیں گے''۔[1] برصغیر، ہندوستان اور پاکستان میں یہ نیوکلونیلزم، اپنے پرانے کارڈ کو نیا بنا بنا کر، پھر ہندو مسلم تنازعات کی نئی صورت، اس طرح بنارہی ہے کہ ہندوستان میں، ہندو روحانیت (Hindu Spiritualism) کو مادی صورتوں سے بڑھاوا دے کر، فاشزم کی سرحدوں تک لیے جارہی ہے، جہاں اقلیتیں، اپنی تعلیمی، تہذیبی اور معاشی صورتوں میں سب سے نچلی سطح پر پہنچ جائیں اور پھر بقول بال ٹھاکرے، انہیں اٹھا کر سمندر میں پھینک دیا جائے (آگے سمندر ہے۔ انتظار حسین) اور اگر ایسا نہ کیا جائے، تو، ان سے ووٹ دینے کا حق چھین لیا جائے، جو اقوام عالم کی جمہوریت میں شاید اپنے قسم کا پہلا تجربہ اور کارنامہ، اس سابق کالونی میں ہوگا جو کبھی اپنی آزادی اور جمہوری حقوق کے لیے متحدہ طور پر لڑرہی تھی۔ دوسری طرف ہندوستان کا دلت طبقہ یا تو پیس دیا جائے یا اپنے حریف طبقے کے مدمقابل ہوکر ہندوستانی سماج

---

1. Covering Islam, by Edward Saeed p.38,Edition March 1997, Vintage Books, Newyork

میں انتشار کی صورت پیدا کردے۔ ادھر پاکستان میں طبقاتی جھگڑے نسلی(Ethnic) جھگڑے، مقامی لوگوں کے مہاجر اور غیر مہاجر ہونے کے جھگڑے، آئے دن فوجی حکومتوں کا بننا، جمہوریت کا عارضی تجربہ اور پھر اس کا انتزاع، سب یہی صورت پیدا کررہے ہیں۔ اس طرح یہ سابق کالونیاں، چھٹنے کے بعد بھی، برصغیر میں نئی کالونیاں بنانے(Colonization) والوں کے ایسے جال میں پھنس گئی ہیں، جن کا سلسلہ اپنے مقامی مسائل کے ساتھ، سری لنکا، برما، انڈونیشیا، سنگاپور بلکہ اب توہانگ کانگ اور شنگھائی تک پھیل گیا ہے: جس پر عراق، عرب اور فلسطین کے مسائل مستزاد ہیں۔

ایسی عالمی سیاسی، صورتِ حال میں ادبی اور فکری صورتیں بھی بدل رہی ہیں، جو اپنی عالمی ادبی تھیوریوں کے ساتھ ساتھ، سابق کالونیوں کی علمی اور ادبی دلچسپیوں پر بھی ایک طرح کا چھاپہ مار رہی ہیں۔ کبھی ان ادبی تھیوریوں کا دباؤ ڈال کر، کبھی ان کی مشرقی ادبی روایات کی بے مائیگی کا احساس دلا کر اور کبھی طرح طرح کے نئے پن کا لالچ دے کر اس طرح یہ سابق کالونیوں اور تیسری دنیا کے ادیب اور دانشور، ایک تناؤ(Tension) سے گزر رہے ہیں۔ کیا اختیار کریں اور کیا چھوڑیں۔ انہیں، اپنی مشرقیت (Orientality) کا بھی پاس ہے اور مغرب کی نئی ادبی تھیوریاں بھی انہیں ڈہکاتی ہیں۔ ہندوستان کا فکری سماج ایک طرح سے ٹوٹ چکا ہے۔ ٹکراؤ، اس وقت، سیکولر طاقتوں اور اوپر سے اوڑھی ہوئی سیاسی نیشنلزم کی تنگ نظر صورتوں میں اتر کر نیٹو(Native) روحانیت کی اختیار کردہ صورتوں کے ساتھ، فاشزم کی شکل اختیار کرتی طاقتوں میں پورے برصغیر میں پھیلا ہوا ہے۔ ایک طرح سے قدیم عقائد، توہمات اور نسل پرستی (Ethnicity) کو (ان آزاد کی ہوئی کالونیوں میں)، پوسٹ کلونیلزم کا سنگ بنیاد بنانے کی کوشش ہورہی ہے (جسے برصغیر کی پوسٹ کلونیل تھیوری کا ایک حصہ کہا جاسکتا ہے)۔ دوسری طرف کثیر الاوضاع (Plurality) صورتوں، Universsality اور Unified Self Hood (منظم ذات) کی کشمکش بھی جاری ہے۔ یہ ایک الگ ٹکراؤ ہے، جس پر بچی کچھی، امپیریلزم یا کم از کم شیر کی واپسی[1] (Returning Lion) والا مزاج، اپنا سایہ ڈالتا رہتا ہے، جس کی ایک

1۔ انگریز جب 1947، میں ہندوستان سے جانے لگے تو انھوں نے ہندوستان کے سکوں کے پیچھے ایک شیر کے نقوش ابھار کر بنائے جس میں شیر گردن جھکائے ہوئے غیظ وغضب کی حالت میں واپس ہورہا ہے۔ بتانا یہ تھا کہ ہم ہندوستان سے شکست کھا کر نہیں جارہے ہیں بلکہ اپنی مرضی سے چھوڑ رہے ہیں کہ اب یہ برٹش راج کی پالیسی ہے یہ سب امپریلزم کا مزاج ظاہر کرتا ہے۔

ادبی صورت اب پوسٹ ماڈرنزم یعنی مابعد جدیدیت، کی صورت میں رونما ہوئی ہے جسے فریڈرک جیمسن نے دوطریقوں سے پیش کیا ہے (1) ''پوسٹ، ماڈرنزم، سرمایہ دارانہ سسٹم کا سب سے نیا رخ ہے'' (Post Modernism is the latest phase of world Capitalist system) (2) ''پوسٹ ماڈرنزم پرانی سرمایہ داری کی تہذیبی منطق ہے۔'' (Post Modernism is the Cultural Logic of late Capitalism)

کرسٹو فرنورس اسے (Turth About Post. Modernism- By C. Norrice) "Old Theme for New Times" بھی کہتا ہے۔ مگر خیر۔

ادب میں، پوسٹ کلونیلزم کے دو رخ صاف نظر آرہے ہیں۔ جہاں جہاں مغرب کی کالونیاں رہی ہیں، وہاں آزاد صورتوں میں کالونی بنانے والوں (Colonizers) اور ان کے حلیفوں نے اب گلو بلائزیشن (Globlization)، ملٹی مارکٹ سسٹم اور نئی ادبی تھیوریوں سے ذہن اور کلچر کو اپنے حلقہ اثر میں لینا شروع کردیا ہے۔ دوسری طرف ادبی صورتوں میں، خیال، سیاست اور تاریخ سے دوری اور بیگانگی کو خاص اہمیت دی جارہی ہے اور اس کی جگہ Grammatology یعنی تحریر میں ''لفظی مفہوم اور معانی جو محض صرف ونحو کی رو سے نکال لیے جائیں اور دیگر تمام لوازمات کا لحاظ نہ کیا جائے'' ۔ (بابائے اردو)۔ لسانی تجزیوں کی اہمیت، متنیت (Textuality) اور قدیم کلاسکی ادب کے مطالعے پر امریکی نوتنقید والوں کی طرح خاصہ زور ہے۔ متنیت بھی ایسی، جس میں صنائع بدائع، الفاظ کی آواز واصوات، تشبیہات واستعاروں کی جہتوں پر بحث تو ہو مگر معنی و جہاتِ معنی، ان کے اثرات، ان کے دائرہائے کار کہاں ہیں اور کیسے ہیں، تاریخ اور ان کے سوشل آڈر سے ان کا کیا رشتہ ہے، ان سب پر باتیں نہیں ہونی چاہئیں۔ متن (text) کے نیچے ایک تحت متن (sub-text) کی تلاش ضروری ہے، جو ٹیکسٹ کے اصل مفہوم کو سمیٹے ہوئے ہے اور جو اصل متن کو نئے معانی سے آشنا کرتا ہے اور یہی اصل متن کے مصنف کا مقصد بنتا ہے۔ یقیناً تنقید ایک ادراکی (Conative) عمل ہے اور تنقید میں تمام معلومات کا حصول اگر ممکن ہو تو، یہ اچھی بات ہے مگر اسے صرف اپنے مطلب کی بات نہیں ہونا چاہیے۔ پھر یہ حصول عمل، الفاظ ومعانی کے تمام جہات اور متعلقات کے ساتھ ہی، مصنف اور اس کی تخلیق کو مکشوف (Unfold) کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے تنقید کے سلسلے میں، فوکو کے حوالے سے، جو بات کہی ہے، ''اگر تمام معلومات جدال پسند (Contencious) ہیں اور تنقید

بھی معلومات فراہم کرتی ہے تو اسے کھلے طور پر بیباک ہو کر جدال پسند (Contencious) ہونا چاہیے"[1] پھر یہ بھی کہ ناقد کسی بھی طرح سے تحریر میں دنیاوی بصیرتوں اور علائق سے آنکھیں نہیں چرا سکتا کہ ادب میں 'دنیاویت' (Worldliness)، انسانوں کے درمیان سے آتی ہے اور انہیں کے لیے ہوتی ہے۔ "ایک باشعور سماجی تنقید، ادب اور دنیا، دونوں میں سے کسی کو چھوڑ نہیں سکتی"[2] یہ بات راقم کے پسند کی بھی ہے۔ یہ اصول، جو ٹیکسٹ کے متعلق کچھ لوگوں نے بنا رکھا ہے، کہ اسے 'خالص' ہونا چاہیے اور اس کے سروکار، صرف ٹیکسٹ کی تکمیل اور تعمیر (Construction) سے ہونا چاہیے اور بس، مجھے، اس میں اشکال نظر آتا ہے۔ اگر ٹیکسٹ کا جائزہ صرف مصنف کی صناعی اور ٹیکسٹ کی تزئین کاری ہی تک محدود رہ گیا اور ناقد نے، مصنف پر وقت، تاریخ اور دور کے ذوق کے دباؤ اور اس دباؤ کے پیچھے سماجی مجبوریوں کو چھوڑ دیا تو کبھی بھی ٹیکسٹ کا صحیح محاسبہ نہیں ہو سکے گا چاہے ناقد کتنی ہی موشگافیاں کیوں نہ کرے۔ اور Grammatology کے تمام آنکڑے اور پینترے کیوں نہ استعمال کرے۔ اگر ناقد نے ٹیکسٹ کے بیان (Statement) سے معذرت کر لی تو پھر متنیت، اس پر اپنے تمام فکر اور علمی و ادبی (Epistemological) راز نہیں کھولے گی کہ ٹیکسٹ کا بنیادی تفہیم تو وہی فکری اور علمی بیانات (Statements) ہیں جن سے ناقد منھ پھیر کر نکل جانا چاہتا ہے۔ ایسی کوشش تنقید کا صحیح رخ نہیں ہے۔ نہ ہی یہ تنقید کا عصری شعور ہوا اور نہ یہ تمام ایسی کارکردگیوں کا محاسبہ ہوا جو انسانوں کی زندگیوں سے متعلق ایک خاص دور اور تاریخ کی کسی ایک تہہ (Fold) میں نہاں ہوتا ہے۔ دریدا صاحب کے بقول "کلچر سے بے تعلق رہو" (Detach from the culture) اور یہ کہ "ٹکسٹ میں اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے کہ جو کچھ (سامنے کی باتیں) اس میں قاری کے لیے پیش کی گئی ہیں۔" (A text is nothing more than what is in it for the reader)

کیونکہ پوسٹ کلونیلزم کا ماننا ہے کہ ٹیکسٹ میں قاری کے لیے وہ معنوی اور سماجی صورتیں چھپی ہوئی ہیں جو سطح پر نظر نہیں آتی ہیں۔ اسی میں وہ سیاسی اور تاریخی پرچھائیاں بھی ہیں جن کے درمیان سے ٹیکسٹ، اس کا مصنف اور مرتب گزرا ہے جس کا کچھ اشارہ اوپر کیا بھی گیا ہے۔ یہاں تک کہ خالص تشبیہات اور استعارے بھی کسی دور کی سماجی اور صناعانہ دلچسپیوں اور اشاری

1. The World, The Text and the Critic- by Edward Saeed p 224
2. The World, the Text and The Critic- Edward Saeed p 16

صورتوں سے ہی مرتب ہوتے ہیں۔ جنھیں کلچر سے الگ ہوکر (Detached) سمجھنا زیادہ تر ناممکن ہوتا ہے۔ مثالیں ہر ادب کے ہر دور میں موجود ہیں۔

انگریزی ادب میں، چاسر سے شیکسپیئر اور پھر رومانوی دور اور بعد کے ادوار، سب میں تشبیہات اور استعاروں کی معنویت، تشکیل (Coinage)، وجہ شبہ اور تقابل (Comparison) محلِ استعمال سب اپنے کلچر کے ساتھ ہی، اپنی معنویت اور تقابل کا اظہار کرتے ہیں۔ اردو والوں کو اپنی تفہیم کے لیے، دہلوی، لکھنوی اور کلونیل کلچر کے ہر موڑ (Phase) کو نظر میں رکھنا چاہیے۔ مذہبی صورتوں کے لیے عیسائیت میں کرفیوبیل (Curfew Bell) آج کے کرفیو یعنی کرفیو آرڈر سے کس قدر مختلف ہوگیا! کرفیو بیل جو تقدس کی پہچان رکھتا تھا، وہ آج نظم ونسق (Law and Order) اور کسی حد تک جرم (Crimnality) سے متعلق ہوگیا ہے۔ اسی طرح 'تثلیث' (Trinity) 'عشائے آخر' (Last Supper) اور 'Inquisition' کو اپنے پس منظر، تاریخ اور مذہبی سیاق وسباق سے الگ ہوکر کہاں سمجھا جاسکے گا؟۔ کیا دریدا صاحب خالص علمِ تعلیمات (Pedagogy) اور خالص علمیات (Epistemology) اور Grammatology کی مدد سے، ان مذہبی اور تاریخی صورتوں کو یہ کہہ کر سمجھ اور سمجھا سکتے ہیں کہ 'ٹیکسٹ' کے باہر کچھ نہیں ہے۔ ادھر اُدھر کچھ مت دیکھو، صرف ٹیکسٹ اور اس کے الفاظ اور الفاظ کے خالی فریموں کو دیکھتے رہو۔'' تنقید، اس سبق سے کبھی، ادب کا صحیح محاسبہ نہیں کرسکتی اور پوسٹ کلونیلزم تنقید میں تو یہ سب بالکل ہی بے معنی ہوگا۔ صرف 'Signifier' 'Signified' اور خالص 'ڈسکورس' اس کا مداوا نہیں کرسکتے۔ یہ سب ایک طرح کی ہیئت پرستی (Formalism) ہے جس پر دائیں بازو کی رفکر کا سایہ ہے، جو سماجی اور سیاسی ڈسکورس سے ادب اور تنقید کو الگ کرنا چاہتی ہے تاکہ حالات، ان کے محرکات، تظلم اور دباؤ کی شدت اور ان کے ابعاد کا اندازہ نہ ہوسکے۔

پوسٹ کلونیل مطالعے نے تنقید میں خاص طور پر، نئے مطالعات اور تفہیم کے نئے آفاق پیدا کیے ہیں۔ تمام پوسٹ کلونیل مطالعوں میں، ادب، تاریخ، سیاست، سوشیالوجی، طبقاتی سطحیں اور ان سے بنتی ہوئی ادبی تفہیم اور اپنے موجودہ حالات کی اظہاریت، تقریباً جزو لازم (must) کا درجہ رکھتے ہیں جن میں عام، قومی اور طبقاتی نفسیات اور بدلتی ہوئی قدریں بھی شامل ہوگئی ہیں۔ پوسٹ کلونیل تھیوری میں تنقید صرف روائتی صورتوں سے محاسبے کا اقدام نہیں کرتی۔ اس میں تخلیق (production) اور تجسیم، اب نئے مسئلوں کو لے کر نئی صورتوں سے ہوتی

کے منطقے بھی پوسٹ کلونیکل تھیوری میں خالص اور روایتی جمالیات
ہے۔ یہاں تک کہ جمالیات کے منطقے بھی پوسٹ کلونیکل تھیوری میں خالص اور روایتی جمالیات
سے نہیں بنتے بلکہ گرد و پیش کا کلچر، دور کے ادب کا نیا شعور وغیرہ مل کر جمالیات اور فکری جہات
کی تجسیم کرتے ہیں۔ ایک صورت یہ بھی، اس طریق تنقید میں پیدا ہوئی ہے کہ، اب کلچر اور اس
کے محرکات کا نیا تجزیہ ہورہا ہے۔ کچھ بھی پہلے سے تسلیم شدہ (accepted) نہیں ہے۔ نہ کوئی
Axiom (جامع قول) ہے۔ کالونی بنانے والوں (Colonizers) کے دباؤ نے، نو آبادیات، کو
جو فکری سطح پر مفلوج بنا کر، انہیں اپنی بالا دستی اور عقلی دڑا کی کی درخشندگی سے پست کر رکھا تھا،
اس دباؤ کو پوسٹ کلونیل نو آبادیاتی فکر نے، اب اتار پھینکا ہے۔ اب مشرقی تنقیدی سرمائے کی
بھی چھان پھٹک شروع ہوگئی ہے اور اس سرمایے کی قدر و قیمت کا اندازہ پوسٹ کلونیل طریق
کار میں لیا جارہا ہے۔ ان میں ادب کو آنکنے کے کچھ دائمی اور بہت سے عضویاتی (Organic
(Properties امکانات کو تلاش کیا جارہا ہے۔ برصغیر میں نقد الشعر اور کتاب العمدہ فی مجالس
الشعر، الشعر، الشعر والشعرأ کے ساتھ ساتھ، سنسکرت شعریات میں، رسوں کی اہمیت کی وضاحت
ہو رہی ہے۔ دوسری طرف مغرب سے بدلتی ہوئی تاریخی، تہذیبی، سائنسی اور کلچرل قسم کی جو
یلغار آرہی ہے، اس میں اقرار اور انکار (Acceptance and Rejection) کا نیا شعور بیدار
ہوا ہے۔ پوسٹ کلونیل تنقیدا سے متفق علیہ نہیں سمجھ رہی ہے۔ خود انگریزی ادب میں بھی
Overseas expansion اور ''Empire in Danger'' والے جذبات، اور حکمت عملیاں
جو میکالے، ڈینیل ڈفو اور کپلنگ وغیرہ کی فکر اور توسیع سلطنت کے جذبے نے پیدا کی تھیں،
پوسٹ کلونیل تنقید میں، ان سب کا محاسبہ، ان تمام توجیہات کے ساتھ ہورہا ہے۔ یہ طرز تنقید،
ان صورتوں کی تہہ میں جا کر، اصلیت کو پیش کررہا ہے۔ Empire building کا جذبہ، ادب
میں کیسے کیسے بل (Twists) دیتا ہے اور اس کی کیسی توجیہ کرتا ہے، اس کی بھی صاف اور صحیح
تصویر پیش کی جارہی ہے۔ پھر ماضی سے زیادہ یہ تلاش اور فکر 'حال' کی صورتوں کی طرف ہے۔
مغرب کے بھی تمام متوازن اور ایماندار، ناقدین، ان باتوں کا توجیہی محاسبہ کررہے ہیں۔ ٹیری
ایگلٹن کی تیکھی، تہہ دار اور Probing تنقیدی تلاش اور ٹی۔ ایس ایلیٹ کی Passivity میں
یہ باتیں، ڈھونڈھی جاسکتی ہیں۔ ایڈورڈ سعید کی اورینٹلزم، کلچر اینڈ امپیریلزم اور جان ڈاکر کی
پاپولر کلچر، ایسی ہی نئی فکر ہے جو نو آبادیات بنانے والوں، اور 'بننے والوں'' (Colonized)
دونوں کا تجزیہ کررہی ہے۔ پھر بہت سے ایسے ادبی منطقے بھی قابل توجہ ہورہے ہیں جنہیں شوق

جہانگیری (Empire Building) ہوس ملک گیری اور 'فیکٹری بلڈنگ' کے اشتیاق نے سمجھنے کا موقع ہی نہ دیا تھا یا جو نتائج اور تاویلات توسیع سلطنت اور کالونیاں بنانے کے لالچ نے، ادب میں ایک خاص مقصد سے نکالے تھے، انہیں چھان پھٹک کر صحیح طور سے سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش ہو رہی ہے جیسا کہ گایتری دیوی اسپاؤک نے اپنی کتاب A Critique of Post Colonial Reason میں پیش کیا ہے۔ اب ان سابق کالونیوں اور عام آزاد ملکوں کی زندگیوں میں بھی، شہنشاہیت کے دور سے ناقابلِ یقین تبدیلی آئی ہے۔ کہیں کہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ دونوں میں کوئی رابطہ رہا ہی نہیں۔ فکر، برتاؤ (Behaviour) سب کچھ ایسے انقلابی ڈھنگ سے بدلا ہے کہ شاید وباید۔ اب نہ فارسٹر کے دور کا 'Passage to India' والا ہندوستان رہا ہے اور نہ اب عزیز اور پنڈت گروڈھول جیسے ہندوستانی۔ نہ جھوٹ بولنے اور ہندوستانیوں کو ذلیل کرنے کے وہ طریقے جن کا استعمال، فارسٹر نے اپنے اس ناول میں کیا ہے۔ پھر ساختیات، پس ساختیات، ردِّ تعمیر یا تشکیل، تانیثیت اور جنڈر تھیوری (Gender Theory) وغیرہ نے، تنقید کی دنیا میں، محاسبے کا ایک نیا دروازہ بھی کھول دیا ہے جس سے وکٹوریائی ناولوں، جارجین ناولوں، فرانسیسی ناولوں اور آسٹریلیائی تحریروں کے محاسبے ہو رہے ہیں۔ (اردو کی تنقید میں ابھی تک شاید ہی کسی ناول یا تخلیقی ادب کا کوئی ایسا تجزیہ ہوا ہو۔ کم از کم میرے علم میں نہیں ہے۔) مگر یہ پوسٹ کلونیل طریقِ کار، تنقید میں، کسی نہ کسی طرح، شامل تو ہو ہی رہا ہے، جو تنقید کے روایتی طریق کار کے آگے کی چیز ہے اور تنقید کے آفاق کی توسیع بھی۔ پوسٹ کلونیل تنقید میں، اس طرح کے مسائل دلچسپی سے لیے جا رہے ہیں جیسے 'زبان کی تھیوری اور پوسٹ کلونیل کلچر' (Murray Kriger) کلونیلزم اور اس کی شکست کی کوششوں کی صورتیں، 'مارکسزم اور پوسٹ کلونیلزم' وغیرہ۔ ابھی تک کی روایتی جمالیات اور رومانی تحکیم، سب تحلیل ہو رہی ہیں (اگر چہ اردو دنیا ابھی تک پرانی جمالیاتی قدروں ہی میں مزے لے رہی ہے، جو انہیں فیوڈل نظام نے عطا کی تھیں۔ اردو والے ابھی تک، ان جمالیاتی قدروں کے ہی گرویدہ ہیں۔ انہیں زندگی کی ہر فکر، رنگ اور زاویے میں تبدیلی نظر آتی ہے مگر جمالیات اور ان کے بنے ہوئے فیوڈل اقدار میں وہ کوئی تبدیلی نہیں مانتے اور نہ پسند کرتے ہیں اگر چہ عالمی مقابلہ حسن میں اب افریقہ کی لڑکیاں اور عورتیں بھی بازی مار رہی ہیں مگر اردو والے انہیں دیکھ کر آج بھی منھ پھیر لیتے ہیں۔ انہیں، جوش، اختر شیرانی اور مجاز کی بنتِ مریم، ہی ابھی تک ڈھکاتی رہتی ہیں۔

مگر خیر، یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا) آج زندگی کی بے ڈھنگی (Crude) حقیقتوں سے بھی حسن اور جمالیات کے معیار بن رہے ہیں۔ تصور جمال، شخصی، Exclusive اور Elective ہوسکتا ہے مگر اسے عمومیت حاصل نہیں ہو سکتی۔ وہ جو پریم چند نے حسن کا معیار بدلنے کی بات کہی تھی جسے خاص طور پر اردو کے ادیبوں اور شاعروں خصوصاً فراق صاحب جیسے لوگوں نے ہنس کر اُڑا دیا تھا (کیوں کہ وہ خود کو شاعر جمال کہتے تھے اور جمالیات کا وہی فیوڈل تصور رکھتے تھے) پوسٹ کلونیل فکر، اسے یقیناً لائق اعتنا اور Practicing سمجھتی ہے جبھی، ادب اور تنقید میں، وہ انہیں بھی شامل کر رہی ہے جو تاریک برّاعظم کا سیاہ اور تاریک اور ابھی تک اچھوت بنا ہوا ادب تھا۔ ہندوستان میں اپنے سمجھنے کے لیے دلت ادب کو سامنے رکھنا چاہیے۔ مہاشیوتا دیوی کی تخلیقات، ارون دھتی رائے اور شنکر پلے کی تخلیقات بھی پوسٹ کلونیل فکر کا ایک اہم مسئلہ اور جزو ہیں۔ سیاہ فام جمالیات کی تدوین نے سیاہ فام ادب کی بوطیقا کی تلاش شروع کردی ہے کہ آخر تاریک براعظم کی Empire سے چھوٹی ہوئی کالونیوں کے اپنے ادب کو آنکنے کے بھی طریقے تو بنیں گے ہی، جہاں سفید فام انسانوں کی نفسیات اور جمالیاتی قدریں اور معیار حسن کچھ کام نہیں آسکیں گے۔ پھر ان کی میتھالوجی، یقیناً، اپالو، ہرکیولیس، شنکر پاروتی اور شیریں فرہاد، سے الگ ہوگی کہ ان کی اپنی الگ ایک تہذیبی تاریخ ہے۔ اس طرح جمالیات، انجمادی نقطۂ نظر (Fixity) سے سیال (Fluid) اور حرکی تجربات، تحرک اور تجربے کی تجذیب کی طرف، اسی پوسٹ کلونیل ادراکِ تنقید کی بدولت، بڑھ رہی ہے۔ پوسٹ کلونیل تنقیدی محاسبے میں، اب خالص متن (text) سے تنقید اور فکر کے تمام جہات روشن نہیں ہوتے بلکہ، اس میں سیاق وسباق (Context) ایک لازمی جزو ہے، جس کے بغیر، کسی بھی متن کی تفہیم وتعبیر مکمل نہیں ہوتی۔ پھر ایک خاص متن جن تاریخی، سماجی اور ادبی طریقوں سے وجود میں آیا ہے، وہ ساری صورتیں بدل چکی ہیں۔ پوسٹ کلونیل تنقید، ان کا جائزہ لے کر، کلونیل دباؤ اور مجبوریوں کو بھی تلاش کر کے الگ کر دیتی ہے اور اس میں مصنف کا اصل منشا اور اس کی اصل مجبوریوں کی نشاندہی کرتی ہے۔ پوسٹ کلونیل تنقید، یہ سوال بھی اٹھاتی ہے کہ فکر، علم وادب، کلچر اور اس کی پیشکش میں ادبی اور تہذیبی بلندی، طبقاتی صورتوں کی تقسیم اور، اس میں کسی ایک طبقے کی Electiveness سے آئی ہے یا طبقات کی اجتماعی صورتوں سے ایک فیشن کا بہاؤ لے کر، ایک خاص دور میں اس کا وجود ہے۔ ان کے ادراک حسن کا معیار اور سلیقہ کیا ہے؟ کلونیل دور میں وہ کیوں اور کیسے بنی ہوں گی،

اور اب جب کہ کلونیل دور سے وہ چھوٹ چکی ہیں تو ان میں کیا تبدیلیاں آرہی ہیں۔ پھر کہاں، وہ Elective ہیں، کہاں Pluralistic اور کہاں سے، Multi Cultural Society کی اجتماعی جہتوں کی نشانیاں اور پسندیدگی یا انکار (Rejection) ان میں پیدا ہوا ہے۔ پوسٹ کلونیل مطالعے نے اس طرح جمالیات، متن (text) اور رجحان، سب کو پھیلا کر دیکھنے اور سمجھنے کی صورت پیدا کی ہے۔ پھر اب یہ صورت بھی پوسٹ کلونیل تنقید کی متفق علیہ نہیں۔ اعجاز احمد جیسے لوگوں نے تو اپنی کتاب 'ان تھیوری' کے دیباچے، Literature Among the Signs of Time میں یہ نتیجہ بھی نکالا ہے کہ پوسٹ کلونیکل تنقیدی صورت بھی، پرانے کالونی بنانے والوں کا ایک نیا جال ہے جس سے وہ اپنے پرانے شہنشاہیت کے زیر نگیں (Imperialized) خطوں کو نیو کلونیل غلامی (Bondage) میں جکڑ رہے ہیں اور سیاسی طور پر اس کا نام انھوں نے New World Order دے رکھا ہے۔ اپنی کتاب 'ان تھیوری' (In Theory) میں تو اعجاز احمد یہاں تک چلے گئے کہ یہ پوسٹ کلونیلزم تھیوری، سب مرفہ الحال (Privileged) طبقے کے اسی نقطۂ نظر کی مرہون ہے جس نے ''تیسری دنیا'' بھی دانستہ بنائی ہے جسے دنیا کی مادّی حقیقتوں سے کاٹ کر، ادبی سوچ کا ایک الگ جزیرہ بنادیا ہے۔ پھر ایسی تمام تھیوریاں، ایک کچا مال ہیں جو شہری مہذب اور مرفہ الحال طبقے کو سپلائی کیا جارہا ہے جسے وہ پالش کرکے پھر سے نیو کلونیلزم کی شکل میں ایک نئی تھیوری بنا کر تیسری دنیا کی دانشوری کو پھنسا سکتے ہیں اور پھنسا رہے ہیں تا کہ یہ ''تیسری دنیا'' مغرب کے کلونیل مدار (Colonial Orbit) سے باہر نکل سکے۔ بادی النظر میں یہ صحیح معلوم بھی ہوتا ہے۔ راقم بھی اپنے مضمون ''نظم نے کیا کروٹ بدلی ہے'' مطبوعہ 'ذہن جدید' مارچ 2001 میں تو یہاں تک چلا گیا ہے کہ لٹریچر کی تفہیم کی یہ تمام تھیوریاں، ساختیات، پس ساختیات، ردّ تعمیر یا تشکیل اور مابعد جدیدیت، سب اسی فکر اور سوچی سمجھی اسکیم کا نتیجہ ہیں، جن سے ادب، خیال اور سوچ سے الگ ہوکر، انہیں تھیوریوں کے گورکھ دھندے میں پھنسا رہے، جو مغرب میں بھی تفہیم ادب کے لیے خاصا مسئلہ بنی ہوئی ہیں اور ایک عام زبان میں یہ مشرق کے Practicing نقاد ''بھلا کس کھیت کی مولی ہیں''، جو توتے کی طرح رٹ کر، ان مغربی برخود غلط ''مقتنین نئی تنقیدی اسکیم'' کے بھونپو بنے ہوئے ہیں۔ انہیں تو شاید اس کا بھی علم نہیں کہ، ان ''مغربی مقتنین تنقیدی اسکیم'' میں بھی آپس میں کس طرح کی رقابتیں چلتی رہتی ہیں، جو ایک دوسرے کی اسکیموں اور تنقیدی نقاط نظر کی کاٹ بھی کرتے رہتے ہیں۔ جن میں

احاب حسن کا نام سرفہرست ہے۔ اور ان سب کے محسود، ایڈورڈ سعید بطور خاص ہیں، تاہم اعجاز احمد سے راقم یہ کہہ سکتا ہے کہ پوسٹ کلونیلزم کا دوسرا رخ، جس میں احتجاج، اور اپنی نئی سوچ کو بالکل Ethenic ڈھنگ سے تلاش کرنے کی کوشش اور اسے پیش کرنے کی صلاحیت ہے اور ایک شعوری کوشش بھی، وہ اگر فراواں اور فروزاں ہے تو، ادب نیوکلونیل صورتوں کے اس جال سے بچ سکتا ہے، جس کا خدشہ اعجاز احمد کو لاحق ہے۔ اگر چہ یہ آسان نہیں کہ ان احتجاجی صورتوں کو بھی بے اثر کرنے کے لیے بہت سے طریقے اور لوگ، اس "New World Order" والی پالی ٹیکس کے پاس ہیں۔ پھر، واقعی اعجاز احمد کے بہت سے مباحثے، اس خیال کی طرف لے بھی جاتے ہیں۔ اس لیے پوسٹ کلونیلزم پر باتیں کرتے وقت اس 'نیوورلڈ آڈر' والی پالیٹکس اور اس کے تمام اطراف سے خبردار رہنا چاہئے اور ان اطراف کے سیاق وسباق سے بھی، جن کا اشارہ گائیتری چکرورتی اسپاوک نے بھی 'پوسٹ کلونیلزم توجیہات کی تنقید، A Critique of Post Colonial Reason میں کیا ہے جس کی تفصیل یہاں نظرانداز کی جاتی ہے۔ شائقین، اس تفصیلی بحث کو اسپاوک کی مذکورہ بالا کتاب کے صفحہ ایک سو بارہ سے صفحہ 112 تک کے لٹریچر والے مباحثے میں ملاحظہ کرسکتے ہیں۔ تقریباً اسی طرح کی بحثیں اعجاز احمد نے 'کامن ویلتھ لٹریری اسٹڈیز' پر باتیں کرتے ہوئے In Theory میں بھی کی ہیں۔ "Language of Class" اور 'آیڈیا لوجیز آف امیگریشن' (Ideologies of Immigration) والے باب میں، ان صورتوں پر بڑی انتباہی بحثیں ہیں۔ 'مغرب' کی، عوام دشمن اور ایلیٹ کلاس مزاج کی موئید ادبی طاقتیں، پوسٹ کلونیلزم تنقید اور مطالعے میں، ایسے انتباہ اور اظہاریت کو پسند نہیں کرتی ہیں۔ خاص طور پر، ان صورتوں پر بڑی انتباہی بحثیں ہیں۔ 'مغرب' کی، عوام دشمن اور ایلیٹ کلاس مزاج کی موئید ادبی طاقتیں، پوسٹ کلونیلزم تنقید اور مطالعے میں، ایسے انتباہ اور اظہاریت کو پسند نہیں کرتی ہیں۔ خاص طور پر، ان ملکوں کے لیے جہاں یہ ماضی میں، ان کے Colonized ملکوں میں عوامی بیداری احتجاجی صورتوں Ethenic تحریکوں کے ساتھ پوسٹ کلونیل فکر میں ظاہر ہوتی ہیں۔ مگر یہ ناپسندیدگی بہت گھوم پھر کر آتی ہے۔ گلبرٹ مورے[1] نے اس کی ایک دلچسپ مثال اپنی کتاب 'پوسٹ کلونیل تھیوری' میں یہ دی ہے کہ "1973 میں کیمبرج یونیورسٹی

---

1. Post Colonial Theory, Cotexts, Practices, Politics by Barat Moore Gilbert Verso- UK 1997 Edition.

کے چرچل کالج میں ایک نوبیل انعام یافتہ ادیب Wole Soyinka کو ادب اور افریقی دنیا (Literature and the African World) موضوع پر لکچر دینے سے منع کر دیا گیا اور کہا گیا کہ یہ 'بشریات' (Anthropology) کا موضوع ہے۔ اس لیے یہ لکچر، ادب کی فیکلٹی میں ہونا مناسب نہیں۔'' یہ بات، اس لیے کی گئی کہ اس وقت تک بہت سی انگریزی (British) کالونیاں، آزاد نہیں ہوئی تھیں اور ایسے لکچروں سے فضا خراب ہو سکتی تھی اور 'ایمپائر' پر خراب اثر پڑ سکتا تھا۔ اس طرح اعجاز احمد کی تشویش اور خدشات "In Theory" میں حق بجانب بھی ہیں۔ یہ بھی کہا گیا کہ یہ تو صرف مقامی اور عارضی مسئلے ہیں، ان سے ادب کی عریض اور بسیط فضا کو کیا تعلق؟ کلونیل ادبی تنقید میں صرف، یونی ورسل ادبی انسانی حقائق لینے چاہئیں۔

اسی تشویش اور خدشے کے تحت، ادبی تنقید میں ایک اور موڑ پیدا کیا گیا۔ 'تنقید نو' یعنی (New Criticism) کے ناقدین، مکیان، کرین، کیسٹ، میکلین، اور کرور ینسم کی پانچویں اور چھٹی دہائی، کے خالص اور کلاسیکی مطالعے کو، ناقدین کے ایک گروپ نے انگیز کرنا شروع کیا (کہ افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی معیار اور کلاسیکیت کی طرف واپس لوٹ چلو) نیو کریٹیسزم کے یہ موئیدین، ایک طرح سے پوسٹ کلونیلزم کے حرکی اور احتجاجی ادبی رخ کا منھ موڑ کر نئی تنقیدی فکر کو Dissuade (ورغلانہ) کرنا چاہتے تھے (اردو میں یہ کوشش اب جدیدیوں کے بقیۃ السیف لوگوں نے شروع کی ہے اس لیے کہ جدیدیت کا تو تختہ تباہ ہو چکا) تنقید میں جو ارضیت (Worldliness) کی صورتیں مارکسی تنقید کے ساتھ داخل ہوئیں، نئی تنقید (New Criticism) اسکول نے اس کی مخالفت کی۔ کیونکہ کسی بھی ٹیکسٹ میں، ٹیکسٹ کی ارضیت اسے مارکسزم کی طرف لے جاتی ہے۔

نیو کریٹسزم کے سربراہ کرور ینسم کا کہنا تھا کہ ''ہم ٹیکسٹ میں دنیاوی صورتوں یعنی Worldliness کو نہیں مانتے اور اگر، اس دنیاویت کو دیکھنا ہی ہے، تو استعاروں اور امیجری میں دیکھو۔ ٹیکسٹ اور عبارت کے معانی میں نہیں۔''[1] یہ تقریباً وہی صورت ہے، جس کا تذکرہ اوپر کیا گیا۔ نیو کریٹیسزم، والوں نے یہ بھی کہا کہ ادب میں سماجی، وتاریخی

---

1. Criticism between Culture and System p 213, The World, The text and Criticism by Edward Saeed.

اور بیرونی صورتوں سے پرہیز کرنا چاہیے اور افادیت کا تصور ایک طرح کی بدعت ہے۔[1] پھر کلاسکی روایت میں، الفاظ کی قدر و قیمت کی جو پرکھ ہے، وہی اصل میں ادب کا جوہر ہے۔ ناقد کو، اس جوہر کو پھر سے حاصل کرنے کی فکر کرنی چاہیے۔ نیو کریٹسزم کے ناقدین اور موئیدن (ایلن ٹیٹ، یو ورونٹرس، کلنتھ بروک وغیرہ) نے شعر و ادب میں معانی و مطالب کی بھی مخالفت کی اور کہا کہ "The poem should not mean but be" اور پھر یہ کہ ناقد کو 'سطح معانی' (Surface Meaning) اور 'پوشیدہ معانی' کی تلاش میں، فوکو کی آرکیالوجی والی تھیوری اور دریدا کی Grammatology والی صورتوں ہی سے خود کو وابستہ رکھنا چاہیے۔ پوسٹ کلونیلزم نے اپنے عملی کردار سے، اس کی مخالفت کی۔ اس لیے کہ اس کا وجود ہی اظہاریت اور معنویت پر ہے۔ پوسٹ کلونیل تھیوری نے اپنے شوٹنگ مسائل کے ساتھ تقریباً تمام لفٹسٹ ادیبوں کو اکٹھا کرلیا، جن میں ایڈورڈ سعید، اعجاز احمد، گائیتری چکرورتی اسپاوک، جیرمی ہاتھورن (Jermy Hothorn) اور تمام مارکسٹ اور نیم مارکسسٹ ادیب اور دانشور شامل تھے۔ پوسٹ کلونیلزم کا یہ دوسرا رخ (اور دراصل یہی اصلی رخ ہے) نئے ادبی اور انسانی مسائل کو چھوڑ کر، خالص کلاسکی مطالعے میں واپس لوٹ چلنے کے حق میں کیسے ہوسکتا تھا کہ یہ وقت کی سچی آواز نہیں؟۔ وقت، تاریخ اور بنتی بگڑتی ہوئی سیاسی صورتیں ہی، آج کے ادب کی نئی صورتیں ہیں جو زندگی اور تنقید و ادب کو ارتقائی صورتوں کی طرف لے جائیں گی۔ پھر کالونیوں سے چھوٹ کر پوسٹ کلونیل ممالک، اس رجعتِ قہقری کو کیسے اپنا سکتے ہیں؟۔ ان کا معاشرہ، اب ایک نیا بنتا ہوا معاشرہ ہے، جو اپنے حالات کے تحت اپنی نئی تعمیر کر رہا ہے کہ وہ خود بھی نئی تاریخی اور سیاسی تبدیلیوں سے بنے ہیں۔ اور نیوکریٹسزم والوں جیسی کچھ کوششیں ڈاکٹر وزیر آغا نے، 'اردو شاعری کا مزاج' میں شروع کیں۔ (وہی تہذیبوں اور ادب کی جڑوں والی باتیں) پھر شمس الرحمٰن فاروقی جو کسی وقت جدیدیے (Modernist) تھے اور اپنے دور کی تمام ادبی صورتوں کو از کار رفتہ سمجھ کر، نئی فکر، نئی زبان اور شاعری نیز ادب کی نئی بوطیقا بنا رہے تھے، یکایک سب چھوڑ کر ماضی کے ادب کی گھاٹیوں میں اتر گئے۔ ایسے وقت میں جب عالمی ادب، پوسٹ کلونیلزم اور مابعد جدیدیت کے بعد Beyond Post Modernism اور عالمی ادبی تدوین (Global Literary Restructuring) کی باتیں امپریلسٹ، سوشلسٹ اور تیسری دنیا کو توڑ کر کر رہا

---

1 یہی بات جدیدیت کے موئیدین بھی کہتے تھے۔ انھوں نے یہیں سے یہ بات سیکھی تھی۔

ہے۔ فاروقی، میر کی شاعری کا جائزہ، شعر شور انگیز کی شکل میں پیش کر رہے ہیں اور پھر داستانوں کو کھنگال کر، ساحری، شاعری صاحب قرآنی، لکھی۔ قدیم اور کلاسیکی ادب کا محاسبہ کوئی غلط بات نہیں مگر فاروقی کی مجبوری یہ ہے کہ ان کے سب راستے بند ہیں۔ عالمی ادب، یا تو تھیوریوں کی باتیں کر رہا ہے یا پھر پوسٹ کلونیلزم کی باتیں اور دونوں ان کے اپنے پرانے ادبی مسلک کو راس نہیں آتیں۔ تو اب راستہ کیا ہے؟ یہ وہی نیو کریٹسزم والوں کا طریق کار ہے۔ شاید فاروقی کو اب 'جدید' اور 'تجدّد' کی فکر نہیں۔ کیونکہ پوسٹ کلونیلزم انہیں مارکس وادیوں کے پاس لے جائے گی اور 'تھیوریوں' کی باتیں، ان کے حریفوں نے ہتھیالی ہیں۔ اس طرح اب جدیدیے ایک طرح کی 'قیدِ ششدری' میں پھنس گئے ہیں۔ اور گلی آگے سے بند ہے۔ (یہ سوال بھی اب قابلِ غور ہے کہ 'جدید' ہے کون؟)

مگر پوسٹ کلونیلزم میں ایجابی اور انکاری، دونوں لہریں خاصی تیز چل رہی ہیں۔ ایک طرف فارملسٹ (Formalist) بھی ہیں، جو، ادب اور تنقید کو مظہریت (Phenomenology)، ادب کی روایتی صورتوں (Conventions) اور ہیئت پرستی کی طرف یہاں تک لے جانا چاہتے ہیں کہ یہ اقسام ادب کو، انتشار سے ملحق کر دیں اور ادب کی فکری اور نئی بنتی ہوئی سوجھ بوجھ اور تجربوں کی ٹانگوں میں رسیاں باندھ کر، انہیں پیچھے کھینچ لیں کیونکہ پوسٹ کلونیل ایجابی فکری شعور Globlization کے مفادات کے لیے نقصان دہ ثابت ہو رہا ہے۔ چنانچہ کچھ شاطر مغربی ناقدین (جو Planted بھی ہیں اور خود رو بھی) پوسٹ کلونیل تنقید اور ادبی محاسبوں میں شامل ہو کر، اسے صرف ہیئتی تبدیلیوں کی طرف لے جانا چاہتے ہیں اور بتا رہے ہیں کہ اصل پوسٹ کلونیلزم یہی ہے۔ پھر پوسٹ کلونیلزم کی ایجابی اور عملی صورتیں، اسے مارکسزم سے قریب بھی کر رہی ہیں۔ کم از کم عملی صورتوں میں۔ پھر تھیوری میں بھی جیسا کہ کہا گیا، ادب میں فلسفیانہ، تاریخی، نفسیاتی اور بشریاتی (Anthropological) نقطۂ نظر سے جانچنے اور پرکھنے کے پیمانے، پوسٹ 'کلونیلزم کے پاس ہیں۔ چنانچہ ایسی ایجابی صورتوں سے ادب کو دور رکھنے کے لیے اور خیال کی تاثیریت کو کند کرنے کی خاطر، بہت سی لسانیاتی ذہیئتی صورتوں کی طرف خاص توجہ ہے۔ اگرچہ علم لسان اور فن میں ہیئت کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے مگر تمام فنون میں اصل چیز تو 'خیال' ہی ہے۔ پھر ایسے پُر آشوب اور شونگ وقت میں، جب انسانیت، مصائب اور تباہی کے دہانے پر کھڑی ہے، تباہ کن ہتھیاروں کی تیاریاں اور مقابلے، خانہ جنگیاں جو Civil War کی طرف

جارہی ہیں، آتنک واد، جرائم، استحصال اور کرپشن کے مسائل کو چھوڑ کر، تیسری دنیا کے اور خاص طور پر پوسٹ کلونیل، ممالک کو، ادب کی ایسی اظہاری اور بیانی صورتوں سے ہٹا کر، کلاسیکیت، تزئین کاری یا خالص Pedagogy میں لے جانا اور انہیں کو ادب کا اصل رخ سمجھنا سمجھانا، نہ ادب کے ارتقا کا شعور ہے، نہ کوئی مکمل ادبی تجربہ۔ یہ تو ویسی ہی بات ہوئی کہ کوئی آج فراعنۂ مصر یا دورِ متوسطہ کے عرب یا قدیم دور کے افریقی کلچر کو، ان ممالک میں واپس لانا چاہے جیسا کہ افغانستان میں آج ہورہا ہے۔ پوسٹ کلونیلزم، سیاسی معاشی آزادی اور سول رائٹس (Civil Rights) کا تحفظ چاہتی ہے اور اس میں پولٹیٹیکل جانب داریوں کی توجیہ اور تعبیر نہیں چاہتی۔ پھر جب تک کلچرا مپیریلزم اور گلوبی استحصال جاری رہے گا، تیسری دنیا اور آزاد کردہ کالونیاں ہی اس کا شکار رہیں گی۔ اس کا اظہار، انتباہ اور باخبری، ادب اور تنقید کو ہونی چاہیے اور ادب کی ایسی ہی باخبری اور اس کی اظہاریت، پوسٹ کلونیلزم کی پہچان اور اس کا جزو اعظم ہیں جیسے وہ فوکو کی زبان میں طاقت کی تجسیم (Incarnation of Power) کی شکل میں پیش کرنا چاہتی ہے۔ یہیں پر پوسٹ کلونیلزم اور مارکسزم کی حدیں قریب ہوجاتی ہیں۔ کبھی یہ براہ راست بھی ہوسکتی ہیں اور کبھی بہت گھوم پھر کر (oblique) بھی۔ اب ایڈورڈ سعید کا یہ جملہ ملاحظہ ہو:

> Politics is every where, there can be no escape into the realm of pure art, or for that matter into the realm of disinterested objectivity or transcendental theory."
>
> (The World, the Text and Criticism, p 184)
>
> (ترجمہ) سیاست ہر جگہ ہے۔ خالص آرٹ کے خطے میں بھی اور اس طرح بے مقصد اور بیکار کی خارجیت و مبہم، غیر واضح اور محض خیالی تھیوری میں کوئی پناہ نہیں لے سکتا۔)

فوکو کا کھیل اس میں سب سے دلچسپ ہے۔ وہ کسی ادب پارے میں معنوی صورتوں کو اندر، باہر (In Out) دونوں صورتوں کے ساتھ دیکھتا ہے مگر جیسے ہی وہ 'باہر' آتا ہے، وہ پوسٹ کلونیل صورتوں کے ساتھ اس لیے ہوجاتا ہے کہ 'باہر' یعنی "Out" اسے 'دنیاویت' (Worldliness) سماج اور سیاست سے وابستہ کردیتا ہے جو پوسٹ کلونیلزم کا ایک اہم جزو ہے۔ وہی ایڈورڈ سعید والی سیاست، جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ جب کہ دریدا کا کھیل صرف

"In" یعنی اندرون کا ہے جو صرف ادب پارے کی اندرونی صورتوں، اس کی بناوٹ، اشاریت، استعاراتی نظام اور لسانی پیچ وخم ہی میں ناقد اور تنقید کو مشغول اور الجھائے رکھنا چاہتا ہے جو حقیقتاً، ادب کا صرف 'جزو' ہے، 'کل' نہیں۔ پوسٹ کلونیلزم، دریدا کے اس طریق کار کو نہیں مانتی۔ اس طرح، پوسٹ کلونیلزم فوکو کے ساتھ ہوکر، مارکسزم، روشن خیالی (Enlightenment)، عقلیت، اور سیاست کی بدلتی ہوئی صورتوں کے ساتھ Deconstruction کے بجائے Reconstruction کی موید ہے کہ تعمیری صورتیں ہی ادب اور زندگی کو محفوظ راستوں سے لے کر چل سکتی ہیں جہاں علم، اسباب، توجیہات، معقولیت (Wisdom) مطمح نظر (Idealogy)، سچائی (Truth)، تحرک اور ارتقا، سب کچھ ہوگا۔ یہ بھی کہ کلونیل حکومتوں نے جو اپنی وراثت کی قیدیں اور شرطیں، ادب اور زندگی پر لگا رکھی تھیں، انہیں مسترد کر کے، پوسٹ کلونیلزم نے نئی اور آزاد زندگی کو اپنایا ہے جس کا دامن مسئلہ فلسطین اور افریقہ سے لے کر ملایا، مائنمار (برما) سنگاپور اور برصغیر میں دلتوں کی زندگی۔ ان کے ادب اور ان کی نئی سوچ اور نئی سماجی اور سیاسی تعمیر تک پھیلا ہوا ہے۔ جن میں مہاشیوتا دیوی کی آدیواسیوں کی زندگیاں، ان کی مفلوک الحالی اور سیاسی وسماجی بیداری کی بھی تصویریں ہیں۔ نئے افریقہ میں ''سیاہ فام لوگوں کا احساس اور شعور بیدار ہو رہا ہے اور وہ دنیا میں اپنے لیے نیا مقام پیدا کر رہے ہیں۔ نئی تاریخ بنا رہے ہیں، نئے حالات تخلیق کر رہے ہیں، نئی شاعری کو جنم دے رہے ہیں۔ ایک شاعر کہتا ہے:

> ''آؤ، کالے لڑکے/ آگے بڑھو، مسکراؤ، ناچو/ مستقبل کی طرف ہنستے ہوئے چلو/ لوگوں کو بتاؤ کہ ہر دھرتی پر تمہارا خون بہا ہے/ ہر زبان نے تمہارے ساتھ ناانصافی کی ہے/ اب تم نئی زبان تخلیق کرو گے/ آسمانوں کے اوراق پر نئی کہانی لکھو گے/ تا کہ ان تمام حقوق کا اظہار کر سکو/ جن سے تمہیں صدیوں سے محروم رکھا گیا ہے۔''[1]

اب سیاہ فام شخص صرف نسلی حقوق کی بات نہیں کرتا، وہ پوری انسانیت کے کردار کو بدلنا چاہتا ہے۔ وہ ظلم کے خلاف آواز اٹھانا چاہتا ہے۔ وہ آزادی کا پیغمبر بننا چاہتا ہے۔

ہندوستان میں مقامی زبانوں کی بیداری نے، زبان کے نئے مسئلے بھی پیدا کیے ہیں۔ انٹرنیشنل سین پر تو یہ مقامی صورت اہم نہیں مگر برصغیر کی آزاد کالونیوں میں تو یقیناً یہ کلونیل مسئلے

---

1. کالے جسموں کی ریاضت، از خالد سہیل ص 21 بار اوّل 1990

ہیں ہی۔ اس طرح پوسٹ کلونیلزم، مقامی اور انٹرنیشنل، سبھی طرح کے مسئلوں سے دو چار ہے۔ اسے خاص لسانی یا فلسفیانہ مسئلہ نہیں سمجھنا چاہیے اور نہ یہ چند لوگوں کی پسند و ناپسند اور مسئلہ جاتی یا فکری صورت ہے۔ تاہم اس کی مستقبل والی نظر سے ضرور باخبر رہنا چاہیے جو فعّال اور ارتقا پذیر ہے اور جس کے ساتھ پوسٹ کلونیلزم کی ایجابی قیادت ہے۔

یہاں پہنچ کر یہ بات اٹھائی جاسکتی ہے کہ کیا یہ سب تنقید کے مسائل ہوں گے؟ کہ ان میں کلچر، تاریخ، ثقافتی تبدیلیاں اور سیاست، نیز بدلتے ہوئے ادبی منظر نامے، سبھی کچھ ہے۔ تو کیا تنقید اور اصولِ تنقید اس کی اجازت دیتے ہیں؟۔ کیا کوئی پیشہ ور (Practicing) نقاد، ان صورتوں کو تنقید کا مسئلہ مانے گا؟۔ میرا خیال ہے کہ جب تک تنقید کا مسئلہ ادبیات کا مسئلہ رہے گا اور ادبیات، سوچ فکر اور زندگی سے وابستہ رہے گی اور زندگی میں ارضیّت، اور دنیاویت (Worldliness) دَخیل رہے گی، یہ تمام باتیں بھی تنقید کا مسئلہ رہیں گی کہ بغیر انہیں سمجھے اور ان کو ادبی محاسبے میں شامل کیے، تنقید، اپنی طاقت، اپنے دائرے، ادب کی ظاہری (Surface) معنویت اور اس کے بطون کی آگہی، کسی کا بھی ادراک نہیں کر سکے گی اور پوسٹ کلونیلزم کی تنقید تو بغیر، ان صورتوں کو سامنے رکھے ہوئے، قطعاً آگے نہیں بڑھ سکتی۔ بھلے ہی عام Practicing ناقد، ایسی تفہیم اور تنقیدی عملِ جراحی (Anotomy) کو نامنظور کرتا رہے، اور فنِ نقد کو صرف مدرّسی (Academic) اور تعلیمی (Pedagogical) کار میں الجھائے رہے۔ راقم کی اس رائے اور تصور تفہیم ادب اور تنقید کو کسی بھی ترقی پسند (Enlightened) مغربی یا مشرقی جدید Theorist یا Practicing ناقد کے یہاں تلاش کیا جاسکتا ہے جن کی طویل فہرست ٹیری ایگلٹن، (Function of Criticism) ایڈورڈ سعید، 1- The World, The Text and Criticism 2-Culture and Imperialism)، اعجاز احمد (In Theory) ترقی کے ناقد عارف ڈرلک (Post Colonial Aura)، مائک گین (Towards a Critique of Foucault)، کرسٹوفر نوریس (The Truth About Post Modernism) اور اونیل (Prewerty of Post Modernism) کو محمد حسن (نیا ادب، ادبی ساجیات)، گوپی چند نارنگ (ساختیات، پس ساختیات مشرقی شعریات) اور دیویندر اسّر (ادب کی آبرو) تک پہنچتی ہے جس کا ادراک ابھی تک "پرانے جدیدیئے" نہیں کر سکے یا جان بوجھ کر، ان صورتوں کو نظر انداز کر رہے ہیں۔

پوسٹ کلونیل فکر اور ادب میں ابھی ایک چھوٹی سی بات رہی جاتی ہے جسے "US" (ہم) اور "The Others" (دوسرے) کے نام سے نئی مغربی تنقید میں جانا جاتا ہے۔ یعنی کالونیاں بنانے والے (Colonisers) اور جو کالونیاں بنائے گئے یعنی (Colonised) جس کا ایک ٹکڑا، نظام تعدیری (Convictism) اور مجرموں کی آبادی والے علاقے (Convict Settlers) سے متعلق ہے جن کا سلسلہ ہندوستان میں انڈمان نکوبار اور بیرون ہند، آسٹریلیا، فاک لینڈ آئی لینڈ سینٹ ہیلنا، سائبیریا کے اجاڑ خطے، ٹریجی ڈاڈ (Trangidad) اور جنوبی امریکہ کے شمالی حصوں تک پھیلا ہوا ہے جہاں مالک اور ملازم یا آقا اور غلاموں کی تہذیب اور سوچ کام کر رہی تھی اور آج بھی یہ کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ یہاں رنگ و نسل بھی ہے اور طبقات بھی ہیں۔ انہیں میں ایک خانہ ریڈ انڈین لوگوں کا بھی ہے، جن کے علم و ادب، فکر اور طریق کار کے متعلق، مہذب دنیا شاید ہی کچھ جانتی ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی آزاد ہو کر اپنا کچھ ادب پیش کر رہے ہیں جن کی تفصیل یہاں ممکن نہیں۔ ان کے ادب کی اظہاریت، سوچ اور پیش کش میں، ان کی ساری نفسیات، نسلی دباؤ، اپنے سابق آقاؤں کے خلاف جذبات اور محسوسات، سب کچھ ان کے ادب (جو کچھ بھی یہ ادب ہے) میں ظاہر اور نہاں طور پر موجود ہے۔ ان لوگوں کو بھی اپنے ادب اور اس کی کیفیت اور رنگ کو پیش کرنے کی تمنا ہے۔ یہ خواہش اور فکر و ادب کی جہتیں ایک الگ ڈائمنشن بنا رہی ہیں اور یہ ''The others'' یعنی 'وہ' کرۂ ارض پر ایک خاصہ بڑا حصہ گھیرے ہوئے ہیں۔ ان کی جغرافیائی صورتیں، نسلی، مجرمانہ ارث، ملکی خواص، نوآبادیاتی دباؤ، ان کے ادبی منطقے، سب لازمی طور پر الگ ہوں گے۔ ان میں سیاہ فام بھی ہیں اور براؤن بھی۔ آخر، ان پر سفید فام تہذیب کے بنائے ہوئے ادبی اور تہذیبی اصول کس طرح اور کیوں لادے جائیں گے؟ میرا خیال ہے کہ پوسٹ کلونیل تھیوری کے لیے، یہ مسئلہ خاص اہم ہوگا کہ یہاں، طبقاتی، وراثت، سوشل اور سیاسی دباؤ سے جوادب وجود میں آرہا ہے اسے مغربی مذاق اور ماحول (Milieu) کس طرح جذب کرے گا اور کیوں جذب کرے گا؟ جب کہ مغرب، ان کے ادبی وجود ہی کا تقریباً منکر ہے۔ پوسٹ کلونیلزم کو اس Global Literature کو اپنے ساتھ سمیٹنا ہوگا اور دیانت داری کے ساتھ۔ پوسٹ کلونیلزم نے اسے کچھ کچھ لیا بھی ہے۔ مثلاً آسٹریلیا، سنگاپور، ملایا، ویت نام اور انڈونیشیا، سب کے کچھ ادبی مسائل، پوسٹ کلونیلزم کے ادب میں ظاہر بھی ہوئے ہیں۔ اگر پوسٹ کلونیلزم، ادبی، سیاسی نیز سماج اور تاریخ سے آتی ہوئی تبدیلیوں اور اس

کے پھیر کا ادراک رکھتی ہے تو اسے بڑی فراخ دلی سے، ان سب صورتوں کو اپنے مزاج میں داخل کرنا ہوگا اور یہ عمل شروع ہو بھی گیا ہے۔ 1999 میں راقم نے سنگاپور کے اپنے قیام کے دوران، دو ایک ادبی جلسوں میں شرکت کی تو راقم کو اس کا کچھ اندازہ ہوا۔ ان صورتوں کو ماورائے برطانیہ یورپ اور امریکہ بھی دیکھنا ضروری ہے۔ اب خود سفید فام بھی ملائی شعریات اور آسٹریلیا کے فکشن پر کچھ کچھ باتیں کرنے لگے ہیں جو اچھی بات ہے۔ اس سلسلے میں R. Cruz کی تحریر Mary Jarret Post Colonial, Poetics کا مقالہ "ملایا اور سنگاپور کی خواتین ادیبوں کے افسانے" S.Kon: کا مقالہ Cross Culture Influence in the Work of Singapore Writers" اسی طرح Delys Bird کا مقالہ Gender and Subjectivity in Australian Colonial Writing اور اسی طرح کی دوسری بہت ساری کوششیں۔ یہ بہت اچھی بات ہے۔ اس طرح پوسٹ کلونیلزم، دنیا کے ایک بڑے ادبی گھیرے کو سمیٹ رہی ہے، جو ایک اچھے معنی میں ادب کا صحت مند اور دیانت دارانہ Globlization ہے جس سے عالمی ادب میں مزید نئے امکانات پیدا ہوں گے۔

○

(اصولِ تنقید اور ردِ عمل: سید محمد عقیل، اشاعت: جنوری 2004، ناشر: انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، الہ آباد)

اردو تنقید اور نوآبادیاتی فکر

اردو میں ادبی تنقید کی تاریخ گذشتہ سو سال کے عرصے میں جن انقلاب آفریں تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ہے اس کے نتیجے میں یہ بات بڑی آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ اردو کے ادبی اور شعری سرمایے کی تفہیم اور اچھی یا بری شاعری کی پہچان کے پیمانے دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں لکھی جانے والی تنقید کے برابر رکھے جاسکتے ہیں، لیکن اس پورے زمانے میں ہم نے مشکل سے ہی پیچھے پلٹ کر یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ ہم نے اپنے اپنے ادب اور تہذیب کو سمجھنے اور اس کی حیثیت متعین کرنے کی خاطر جو اصول و معیار متعین کیے وہ کس حد تک ہمارے اپنے کلاسیکی سرمایے سے اخذ کیے گئے تھے۔ گزشتہ برسوں میں نوآبادیاتی فکر کے حوالے سے مشرق و مغرب کی مختلف زبانوں میں اپنی ادبی تاریخ پر نظر ثانی کرنے اور ادب کو تہذیبی و ثقافتی اظہار کے طور پر دیکھنے کا جو سلسلہ شروع ہوا ہے اس کے نتیجے میں، تہذیبی سیاق و سباق میں ادبی نظریہ سازی کے محرکات کا مطالعہ ایک خاص اہمیت کا حامل ہوگیا ہے۔

سنہ ساٹھ کی دہائی میں فرانز فینن کی کتاب "The Wreched of the Earth" نے لوگوں کی توجہ اس بات کی طرف مبذول کرائی کہ تیسری دنیا کے پس ماندہ ممالک بالخصوص وہ ممالک جو برطانوی یا مغربی استعمار کے زیرنگیں رہے، ان میں مغربی فکر کے زیر اثر خود اپنی تاریخ اور اپنے ماضی کے مطالعے کا انداز کس طرح حکمراں طاقت اور اقتدار کے تابع رہا اور ان ملکوں میں اپنے ماضی اور حال کی تاریخ کو نئے سرے سے لکھنے کے کیسے کیسے رویے سامنے آئے۔ ستر کی دہائی میں ایڈورڈ سعید کی کتاب "Orientalism" نے اس انداز فکر کو زیادہ مربوط اور منضبط انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب میں فوکو کے نظریۂ صداقت، نظریہ علم، اور نظریۂ اقتدار کے ارتباط سے استفادہ کرتے ہوئے اس بات کا

احساس دلایا کہ محکوم قوم کے اعمال، انداز فکر اور اظہاری وسائل کیوں کر اقتدار یا حاکم قوم کے زیر اثر تبدیل یا مسخ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ برطانوی سامراج نے زیر اقتدار قوموں کے لسانی اظہار اور طرز فکر کو سیاسی کنٹرول کے وسیلے کے طور پر کس طرح استعمال کیا؟ اس کا تجزیہ کرنے کے دوران برطانوی نو آبادیات میں مذہب، تہذیب، تاریخ، ادب اور سماجی مطالعات کے نہایت وسیع اور متنوع سلسلے کا احاطہ کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں صرف اس پہلو سے سروکار رکھنے کی کوشش کی جائے گی جس کا تعلق ادبی تاریخ اور ادبی شعری نظریہ سازی کے محرکات وعوامل سے ہے۔

انیسویں صدی کا نصف آخر اردو کے شعر و ادب کی نظریہ سازی کے ضمن میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ 1857 کے بعد کے زمانے میں اردو تنقید تذکرہ نویسی کے دور سے باہر نکلی۔ اسی زمانے میں اردو کے کلاسیکی ادبی سرمایے کے مربوط اور مبسوط جائزے کا سلسلہ شروع ہوا، اور اسی دور میں مغرب کے بعض ادبی نظریات اور تنقیدی رویوں کو عالمی اور آفاقی اصول و معیار کی حیثیت حاصل ہوئی۔ اس انداز فکر کے اثرات اتنے ہمہ گیر اور دوررس ثابت ہوئے کہ تقریباً سو سال تک اردو کے نظریۂ شعر و ادب میں مغربی فکر کو واحد تفہیمی طریق کار کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ نتیجے کے طور پر کسی نے اردو کی شعری اصناف میں زوال آمادگی کے عناصر تلاش کیے، کسی نے قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ کو از کار رفتہ قرار دیا، کسی نے ہماری شاعری کی سب سے توانا اور مستحکم صنف غزل کو مغربی نظم گوئی کے پیمانوں پر پرکھنے کی کوشش کی، کسی نے اردو شاعری کے بڑے حصے کو جاگیردارانہ معاشرے کی عکاسی کا نام دیا، کسی نے شاعری کو محض اظہار کے طور پر دیکھنے کا انداز اختیار کیا اور اس کے ردعمل میں دوسرے حلقے نے ادب میں جنسی اور نفسیاتی محرکات کی اہمیت منوانے کی کوشش کی۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ کبھی مغرب کی رومانی شعری تحریک کے زیر اثر مرتب ہونے والے اصولوں کو قطعی اصولوں کا اعتبار حاصل ہوا۔ کبھی ہر طرح کی شاعری کو شاعری کی تین آوازوں کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنے کو مقبولیت حاصل ہوئی اور کبھی علامت، تناؤ، قول، محال اور ابہام کو ہر فنی اظہار کی تفہیم کے ایسے وسیلوں کے طور پر استعمال کیا گیا گویا یہی انداز مطالعہ ناگزیر آفاقی طریق کار ہوسکتا ہے۔ تنقید کے مغربی اصول وضوابط اور شعری تدابیر نے اردو میں ادبی تفہیم اور تعین قدر کو یقینی طور پر نئی بلندیوں سے آشنا کیا۔ مگر افکار و نظریات کی ہماہمی میں اس بات سے یکسر صرف نظر کیا گیا کہ ادب کے کون سے نظریات ایسے تھے جو

ہماری اپنی تہذیب و ثقافت سے اخذ کیے گئے تھے اور ان نظریات میں کون سے ایسے عناصر شامل ہوئے جن کا ہماری ثقافتی قدروں سے دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ ان سوالات کا جواب ہمیں اردو تنقید کی موجودہ صورت حال میں نہیں بلکہ اس کے محرکات میں ملے گا۔ اس کے لیے ہمیں سو سال پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھنا ہوگا اور ان عوامل کا تجزیہ کرنا ہوگا جن کی تشکیل میں سرسید، حالی، محمد حسین آزاد، اور شبلی جیسے بنیاد گزاروں کا رول سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔

مغربی استعماریت کو حتمی اور کلی حیثیت یوں تو 1857 میں حاصل ہوئی، مگر اس سے پہلے کی لسانی اور تعلیمی پالیسی نے مغربی تہذیب کی برتری کا اعتبار قائم کرنا شروع کر دیا تھا۔ فورٹ ولیم کالج، رائل ایشیاٹک سوسائٹی، اورینٹل سیمیزی، دہلی کالج، کلکتہ مدرسہ اور بنارس اور آگرہ کے کالجوں کی ظاہری مشرقیت پسندی اور تعلیمی خدمات نے ایک ایسی فضا قائم کر دی تھی کہ ایک بڑے علمی حلقے کو اس نوع کا کوئی برطانوی اقدام نہ صرف یہ کہ شک وشبہے سے بالاتر نظر آنے لگا تھا بلکہ اس نوع کے اقدامات میں ہی اسے ہندوستانی عوام کی تعلیمی اور تہذیبی فلاح و بہبود کا راستہ دکھائی دینے لگا تھا۔ ہندوستانی تہذیب اور اردو ادب کی تاریخ کے سیاق وسباق میں سرسید ان کے معاصرین کے لیے اس نوع کی برطانوی کوششیں غیر معمولی طور پر اطمینان قلب کا باعث تھیں۔ سرسید نے تہذیب و ثقافت کے جو معانی متعین کیے اس میں عقلیت پسندی اور مغربی تجربیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہوئی۔ ان کی فطرت پسندی بھی اس تجربیت کی زائیدہ تھی۔ سرسید کے اس انداز فکر کا مسلمانوں کے مذہبی طبقے پر کیا ردعمل ہوا اس کا اندازہ علما کی رایوں، فتووں اور اکبر الہ آبادی کی شاعری سے لگایا جاسکتا ہے۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ ایسا نہیں کہ برطانوی اقتدار کی طرف سے رائج کیے جانے والے فکری اور تہذیبی رویوں کے سلسلے میں مزاحمت کا انداز اختیار نہیں کیا گیا۔ تہذیبی اور مذہبی طور پر سرسید نے اپنے انداز فکر کا جواب مسلمانوں کی بعض تعقل پسند تحریکوں میں ڈھونڈھا۔ انھوں نے مسلمانوں کے فرقۂ معتزلہ کے مذہبی شارحین کو نمونہ سمجھا اور غیر روایتی علماء زمخشری کی تفسیر ''الکشاف'' اور کسی حد تک شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کی مجددانہ کوششوں کو اپنا طریق کار اور تاریخی جواز بنایا۔ سرسید کا تصور ادب بھی ان کے تصور تہذیب کا ایک حصہ تھا اس لیے اپنے زمانے میں وہ ادبی نظریہ سازی کی مغربی کوششوں کا خیر مقدم کرتے اور اپنے ماضی کے ادبی سرمایے سے بے اطمینانی کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔

جہاں تک ادبی فکر کا سوال ہے، اس کی تبدیلی کا سب سے نمایاں اظہار کرنل ہالرائڈ اور محمد حسین آزاد کی نظم جدید کی تحریک کے ذریعہ سامنے آیا، انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے محمد حسین آزاد کی تقریر "کچھ نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" اور خود کرنل ہالرائڈ کے بیانات سے ان محرکات وعوامل کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ اپنی تقریر میں محمد حسین آزاد نے اردو شاعری کے نقائص کا اعتراف کیا اور انگریزی شاعری کی تقلید کو واحد راہ نجات بنا کر پیش کیا۔ انھوں نے کہا کہ:

> "تمھارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔"

انھوں نے غزل کی روایتی شاعری کو پوری اردو شاعری کی زبوں حالی کے نمونے کے طور پر پیش کیا اور مسلسل بیان کی اہلیت رکھنے والی تمام شعری اصناف سے صرف نظر کرتے ہوئے انگریزی نظموں کی تقلید اور دوسرے لفظوں میں مغربی تہذیب وادب کا اعتراف کچھ اس طرح کیا کہ ان کو اپنی شعری روایت بے وقعت نظر آئی:

> "جب میں زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب ومضامین کو نثر سے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں کہ کلام میں جان ڈال دیتے ہیں اور مضمون کی جان پر احسان کرتے ہیں۔ لیکن ہمیں کیا، سن کر ترسیں، اپنے تئیں دیکھ کر شرمائیں۔ کاش ہم جو ٹوٹی پھوٹی نثر لکھتے ہیں، اتنی قدرت نظم پر بھی ہوجائے جس کے اعلیٰ درجے کے نمونے انگریزی میں موجود ہیں۔"

آزاد کے ان بیانات کی بنیاد اگر صرف ان کی اپنی ذہنی اختراع ہوتی جب بھی کوئی بات نہ تھی، مگر جب ہماری نگاہ کرنل ہالرائڈ کی تقریر کے ان الفاظ پر پڑتی ہے جو محفل مشاعرہ میں سنائی گئی تو حقیقت حال زیادہ صاف ہوجاتی ہے اور پتہ چلتا ہے کہ آزاد کی زبان سے ہی درحقیقت ہالرائڈ کی آواز سنائی دیتی ہے:

''آپ غور کریں کہ ہمارے دیہاتی مدارس میں ایک منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق و نصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی گئی ہو، درس میں داخل نہیں ہو سکتی۔ کیا اس قسم کا انتخاب سودا، میر تقی میر، ذوق، غالب کی تصانیف سے مرتب ہو سکے گا؟ تو حسب ہدایت دریافت کیا جاتا ہے کہ شعرائے زمانۂ حال سے خاص مدارس کے لیے ایک تصنیف کا کام سر انجام ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اگر اس طور پر مدارس سرکاری کے وسیلے سے دیسی نظم کا رواج عام اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے ختم ہو جائے تو بڑی اچھی بات ہوگی۔''

ہالرائڈ کی اس تقریر میں اردو شاعری کے سرمایے کو بہ نظر تحقیر دیکھنے کا جو رویہ ملتا ہے اس میں ہندوستانیوں کو عام فہم، سہل اور سطحی انداز کی شاعری فراہم کرنے پر زور ہے، اور ساتھ ہی سودا، میر، غالب اور ذوق جیسے شعراء کے کلام کو فروتر ثابت کرنے کا وہ رویہ موجود ہے جو ماضی قریب تک کے ادبی اور تہذیبی سرمایے کو قابلِ نفرین ٹھہرانے کے مترادف ہے۔ کلاسیکی ادب کے انتخاب کو واہیات قرار دے کر اس کا تدارک انگریزی شاعری کے انداز کی ان نظموں سے کرنے کا مشورہ دیا گیا ہے جن کے لیے طفل تسلی کے طور پر 'دیسی نظم' کا عنوان استعمال کیا گیا ہے۔ محمد حسین آزاد اپنی تقریر میں ہالرائڈ کے ان خیالات کی محض توثیق نہیں کرتے بلکہ اپنے شعری سرمایے پر شرمندہ ہونے اور انگریزی جیسی نظموں کے لیے ترسنے تک کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ جب آزاد کی تقریر اور انجمن پنجاب کے مناظمے کی خبریں شائع ہوتی ہیں تو سر سید بھی آزاد کے نام اپنے ایک خط میں ان کاوشوں کا خیر مقدم اس طرح کرتے ہیں:

''میری نہایت قدیم تمنا اس مجلس مشاعرہ سے بر آئی۔ میں مدت سے چاہتا تھا کہ ہمارے شعراء نیچر کے حالات کے بیان پر متوجہ ہوں...... ضرور ہے کہ انگریزی شاعری کے خیالات اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔''

نیچر کے حالات سے سر سید کی مراد کیا تھی اور نیچر، حقیقت نگاری عقلیت پسندی اور تجربیت کے اشتراک سے سر سید کس طرح کا تہذیبی اور ادبی شعور عام کرنا چاہتے تھے، اسے سر سید کے اس تصور تہذیب کے تناظر میں زیادہ بہتر طریقے سے سمجھا جا سکتا ہے جسے انھوں نے

مذہبی، سماجی، تعلیمی اور ادبی نظریات کے ساتھ مربوط کر کے ایک مرتب نظام فکر میں ڈھالنے کی کوشش کی تھی۔ یہاں صرف ایک حوالہ کافی ہوگا جس میں ڈاکٹر سید ظفر حسن نے اپنی کتاب ''سرسید اور حالی کا تصور فطرت'' میں طویل تجزیاتی جائزے کے بعد اپنا نتیجہ اس طرح پیش کیا ہے۔

> ''سرسید پہلے مسلمان تھے جنھوں نے مغربی افکار کو مسلمانوں سے قبول کروانے کی خاطر مہم چلائی، اور ایک منظم تحریک کی بنیاد ڈالی......اور یہ کہ......سرسید کی تمام خیال آرائیوں کی بنیاد دو لفظوں پر تھی، ایک تو فطرت اور دوسرے عقل۔ فطرت کو انھوں نے خصوصیت کے ساتھ ہر چیز کا معیار بنایا تھا الخ......''

شمس الرحمٰن فاروقی نے ''آب حیات'' کے حوالے سے ادبی استناد بندی، نظریہ سازی اور تاریخ نویسی کی تہہ نشیں موجوں کی شناخت کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے تمہید کے طور پر یہ بات واضح کی ہے کہ برطانوی سامراج ہندوستان میں کس طرح کا مثالی انسان پیدا کرنا چاہتا تھا۔ اس ضمن میں انھوں نے مرزا ہادی رسوا کے ناول ''شریف زادہ'' کے نیم خود سوانحی کردار مرزا عابد حسین کی مثال پیش کی ہے۔ جس کو رسوا نے انگریزوں کے وفادار، سیاسی طور پر درست، اخلاقی اعتبار سے مکمل، سرکاری ملازمت سے وابستہ اور اردو شاعری جیسی کسی دیسی چیز کو ناپسند کرنے والے شخص یا کردار کی حیثیت سے ابھارا ہے۔ محمد حسین آزاد ذاتی حد تک اس کردار سے مختلف ضرور دکھائی دیتے ہیں مگر فاروقی کا خیال ہے کہ نظریہ شعر کی استناد بندی میں 'آب حیات' کے ذریعہ آزاد نے وہی رول ادا کیا جس طرح کا رول مرزا عابد حسین جیسا کوئی شخص ادا کر سکتا تھا۔

نوآبادیاتی فکر کی ترویج و اشاعت کے معاملے میں محمد حسین آزاد کے استغراق کا یہ عالم ہے کہ جدید نظم کی پوری تحریک میں ان کی نگاہ سے نظم نگاری کی وہ اردو روایت یکسر اوجھل ہو جاتی ہے جس کی مثال کے طور پر قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبر آبادی تک کی کاوشوں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ آزاد نے اپنی تحریک میں ویسے تو مثنوی کی ہیئت کو موزوں اور مناسب سمجھا اور استعمال کیا، لیکن اردو نظم کی روایت میں شامل شہر آشوب اور نظم کی مختلف اور متنوع ہیئتوں میں پیش کیے جانے والے نمونوں سے اغماض برتا۔ اس ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ نظم

نگاری کے جو قابل توجہ اور اہم نمونے نظیر اکبرآبادی نے پیش کیے تھے ان کو نظر انداز کیا گیا۔ اس کا سبب یہ پیش کیا گیا کہ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی کتاب ''گلشن بے خار'' میں نظیر کو بازاری اور سوقی شاعر قرار دیے جانے کے بعد نظیر کی شاعری کو اردو کے اشرافیہ نے ٹاٹ باہر کر دیا تھا۔ حالاں کہ ہالرائڈ یا آزاد یا حالی جس نوع کی نظموں کی ترویج میں مصروف تھے اس کی روایت نظیر کے یہاں موجود تھی جس کو صرف نام نہاد اخلاقی تصور کی بھینٹ چڑھانے کی کوشش کی گئی۔

الطاف حسین حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اصولی اور اطلاقی دونوں اعتبارات سے ادبی نظریہ سازی، روایت کے جس شعور اور جس دقت نظر کے ساتھ کی ہے وہ ہماری نگاہوں سے مخفی نہیں۔ لیکن حالی بھی جس طرح پیروی مغربی کو اردو شاعری اور نئی معیار بندی کا پیمانہ بنا کر پیش کرتے ہیں وہ بھی غیر شعوری طور پر امپیریل ایجنڈا کی تکمیل میں تعاون دینے کے سوا اور کچھ نہیں۔ ادبی استناد بندی کے جو معیار 'آب حیات' اور 'مقدمہ شعر و شاعری' کے ذریعہ قائم ہوئے انھوں نے آج تک ہماری تنقید کو اپنی گرفت میں رکھا ہے۔ آزاد کی تاریخ نگاری میں ان کی زبان اور اسلوب بیان کا جو موثر اور توانا رول تھا کم و بیش وہی رول حالی کی منطقیت اور استدلال نے مقدمہ شعر و شاعری کے ذریعہ ادا کیا۔ محمد حسین آزاد تو ذاتی طور پر اپنے والد کے معتوب ہونے اور اپنے آپ کو معرض خطر میں پانے کے شکنجے میں کسے ہوئے تھے مگر حالی ذاتی اور نفسیاتی طور پر اس طرح کی کسی ذہنی اسیری کے شکار نہیں تھے۔ تاہم اپنی تمام مشرقیت پسندی، تہذیبی اور ثقافتی بیدار مغزی اور نیک نیتی کے باوجود امپیریل ایجنڈا کے فروغ میں معاون و مددگار ثابت ہوئے۔ انھوں نے اقتدائے مصحفی و میر سے نجات حاصل کرنے اور پیروی مغربی کرنے کی جو وکالت اپنے ایک شعر میں کی تھی اس کو نظریاتی طور پر فروغ دینے کی کوشش کی۔ امپیریل ایجنڈا کے نفاذ کا منصوبہ ایسا غیر دانش مندانہ نہ تھا کہ اس کے زیر اثر بغیر کسی دلیل اور حاجت کے محکوم قوم کو اپنے ماضی اور اپنی روایت سے انحراف کا پیغام دے دیا جاتا۔ چناں چہ سب سے پہلے کلاسیکی ورثے کو بے وقعت ثابت کرنے کی مہم روایت شناس اور کلاسیکی شعور رکھنے والے عالموں اور ادیبوں کے ذریعہ چلائی گئی اور بعد کے مرحلے میں راہ نجات کے طور پر مغربی فکر اور ادبی اصول و معیار کو آفاقی معیاروں کی حیثیت سے قبول کرنے کی تلقین کی گئی۔ حالی نے اچھے شعر، اچھے شاعر اور شعر کی تاثیر سے متعلق جو بحثیں اٹھائیں ان میں مغربی فکر کو مرکزی حیثیت سے پیش کیا گیا۔ شاعر کے لیے حالی تین شرطوں کو لازمی قرار دیتے ہیں، ایک یہ

کہ وہ تخیل کا استعمال کرے، دوسرے تفحص الفاظ میں لگا رہے اور تیسرے یہ کہ مطالعہ کائنات میں مصروف رہے۔ یہ تینوں پیمانے انگریزی کے ادبی نظریات سے آئے تھے۔ ان پیمانوں کی پیش کش میں وہ جس طرح کی وضاحت کرتے ہیں اور مطالعہ کائنات کو جس طرح سطحی مشاہدے تک محدود کر دیتے ہیں وہ مشرقی تصور کائنات کی یکسر نفی کرتا ہے۔ اسی باعث ان کی قصیدہ، مثنوی اور غزل کی روایت میں جو نقائص نظر آتے ہیں ان میں سے بیشتر کا تعلق مشرق کے تصور کائنات سے ہے۔ وہ سادگی، اصلیت اور جوش کو شاعری کی بنیادی خوبیوں کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ مگر ابن رشیق، قدامہ، ابن خلدون اور دوسرے عربی اور فارسی کے مشرقی نظریہ سازوں کے نام لینے کے باوجود شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں ان کو نظیر نہیں بناتے۔ وہ اپنی نظریاتی عمارت مغربی فکر کی بنیادوں پر استوار کرتے ہیں اور ملٹن کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش کو اس مدلل انداز میں اچھی شاعری کا پیمانہ بنا کر پیش کرتے ہیں کہ ان کی نظریہ سازی مغرب کی رومانی تحریک کے نظریات سے ہم آمیز ہو جاتی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ بعد کے اردو شاعروں میں اختر شیرانی، ساحر لدھیانوی اور مجاز کی شاعری، سادگی، اصلیت اور جوش کے پیمانے سے زیادہ ہم آہنگ معلوم ہوتی ہے۔ اصلیت کی تعریف کرتے ہوئے انگریزی شاعر سے جو مثالیں وہ پیش کرتے ہیں ان میں انھیں بہترین نمونہ بھی انگریزی کے رومانی شاعر ورڈز ورتھ کی شاعری میں ملتا ہے۔ ان کو ورڈس ورتھ کا کسی پھول کے مختلف اجزاء کے نام معلوم کرنے اور اسماء کو حقیقت اور ماہیت کے طور پر جاننے کا عمل، اصلیت اور 'مطالعہ کائنات' نظر آتا ہے۔ حالی شعر کی خوبیوں کا معیار ملٹن کے بنائے ہوئے ان رہنما اصولوں کو قرار دیتے ہیں جو اسکول کی سطح کی تدریس کی خاطر نظموں کے انتخاب کے ضمن میں پیش کیے گئے تھے، مگر وہ اپنا صولوں کو علی الاخلاق قبول کر لیتے ہیں، اس کی تصدیق ایک یورپی محقق سے چاہتے ہیں اور میکالے کی رائے کو سند کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

ملٹن نے ان (خوبیوں) کو چند لفظوں میں اس طرح بیان کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور اصلیت پر مبنی ہو۔ ایک یورپین محقق ان لفظوں کی شرح اس طرح کرتا ہے............جس طرح مقناطیسی کشش کا ذکر اس محقق نے ملٹن کے الفاظ کی شرح میں کیا ہے، لارڈ میکالے کہتے ہیں کہ وہ خود ملٹن ہی کے بیان میں پائی جاتی ہے۔

واضح رہے کہ یہ وہی لارڈ میکالے ہیں جنھوں نے اپنی تعلیمی پالیسی کے لیے ایسے طریق

کار کے استعمال پر زور دیا تھا جس کے نتیجے میں ایسے ہندوستانی تعلیم یافتہ پیدا ہوسکیں جو رنگ و نسل کے اعتبار سے ہندوستانی اور کردار اور روح کے اعتبار سے برطانوی سامراج کا نوآبادیاتی ماڈل ہوں۔ حالی نے اگر نظریاتی تعبیر کو یہیں تک محدود رکھا ہوتا جب بھی غنیمت تھا۔ وہ مغربی پیمانوں کی بنیاد پر محمد حسین آزاد ہی کی طرح اردو کے کلاسیکی سرمایے کے ساقط الاعتبار ثابت کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتے۔ لکھتے ہیں:

"رہا وہ کلام جس میں نہ سادگی، نہ اصلیت نہ جوش، تینوں چیزیں نہ پائی جائیں، سو ایسے کلام سے ہمارے شعرا کے دیوان بھرے پڑے ہیں۔ کیوں کہ ہماری شاعری زیادہ تر اب دو قسم کے مضامین پر منحصر ہے، عشقیہ یا مدحیہ۔ عشقیہ مضامین اکثر غزل، مثنوی اور قصائد میں۔ سو ان تینوں صنفوں میں شاعر کا کام یہ سمجھا جاتا ہے کہ جو مضامین قدیم سے بندھتے چلے آئے ہیں اور بندھتے بندھتے بمنزلہ اصول مسلمہ ہو گئے ہیں۔ انھیں کو ہمیشہ بہ ادنی تغیر باندھتا رہے اور ان سے سرمو تجاوز نہ کرے۔ مثلاً غزل میں ہمیشہ معشوق کو بے وفا، بے مروت، بے مہر، بے رحم، ظالم بتائے......اور اپنے تئیں غمزدہ، مصیبت زدہ، فلک زدہ، ضعیف، بیمار، بد بخت (ثابت کرے) غرض یہ کہ ایک عشق اور وفاداری کے سوا ان تمام صفات سے متصف کرنا جو عموماً انسان کے لیے قابل افسوس خیال کی جاتی ہیں......"

غور کرنے کی بات یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی غزل میں عشق کا جو تصور پیش کیا گیا اور اس تصور کی مناسبت سے عاشق اور معشوق کی صفات میں جن خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے ان کا مشرق کے تصورِ تہذیب سے کیا رشتہ ہے، اور محبت کی مجازی منزلیں محبوب حقیقی کی راہ کے لیے مختلف مدارج کی شکل کیسے اختیار کر لیتی ہیں۔ حالی نے اس پورے تہذیبی تناظر کو اپنے اعتراضات میں نظر انداز کیا ہے۔ فارسی اور اردو غزل میں محبوب کے جلال اور جفا کا تعلق محبت کے حقیقی اور لامتناہی تصوّر کا ایک حصہ ہے جس میں حقیقی اور مجازی محبت کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ اسی باعث بھگتی شاعری ہو یا اسلامی تصور کے پس منظر پر قائم فارسی اور اردو کی عشقیہ شاعری، اس میں محبوب کے جفا، جلال، ہجر، بے مہری اور ان کے نتیجے میں محسوس کی

جانے والی غمزدگی، مصیبت زدگی، اور حرمان نصیبی کا جواز مشرقی تصور کائنات میں آسانی سے ڈھونڈھا جاسکتا ہے۔اس ضمن میں مشرقی اور مغربی طرز احساس کا معاملہ بھی بالکل جدا جدا ہے اور دونوں طرز احساس میں انفس و آفاق میں سے کسی ایک کی ترجیح کو بھی اساسی حیثیت حاصل ہے۔محمد حسن عسکری نے پیروی مغربی، تصور روایت اور مغرب و مشرق کی کشمکش سے متعلق اپنے مضامین میں اس تہذیبی اختلاف کو ان الفاظ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

> ''پیروی مغرب کے صرف ایک معنی ہو سکتے ہیں اور وہ یہ کہ ہم مغرب کا طرز احساس قبول کرلیں۔لیکن ہم نے تھوڑی دیر کے لیے رک کر یہ نہیں سوچا کہ ہمارا طرز احساس کیا تھا اور اس میں کوئی تبدیلی بھی آئی یا نہیں؟''

الطاف حسین حالی خود مشرقی تصورِ کائنات کے پروردہ اور اس کے اسرار و رموز سے گہری واقفیت رکھتے ہیں، لیکن سماجی صورت حال کا جبر اور اپنے زمانے کا غالب سامراجی ایجنڈا انھیں اس حد تک مبہوت کیے ہوئے ہے کہ وہ اردو کے کلاسیکی سرمایے کا احتساب کرتے ہوئے مغربی فکر اور نظریۂ ادب کو واحد پیمانے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔اس لیے انھیں بعض اصناف میں نقائص ہی نقائص نظر آنے لگتے ہیں۔اس فکری مغلوبیت سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ فاتح قوم کا منشا کس طرح مفتوح قوم کے بیانیہ میں شامل ہو جاتا ہے اور کیوں کر مفتوح قوم خود اپنی تحقیر کے درپے ہو جاتی ہے۔

سرسید احمد خاں، محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے اردو کی شعری و ادبی نظریہ سازی کے ذریعہ اردو زبان و ادب کی جو خدمات انجام دیں اس کی اساسی اور غیر معمولی اہمیت کے باوصف ان کی تحریروں کے ان محرکات کی نشاندہی، جو برطانوی نوآبادکاری کا حصہ تھے، اردو کی کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے لیے ضروری ہو گیا ہے۔اس سلسلے میں ان کے معاصر ڈپٹی نذیر احمد کی تحریریں بھی استعماری فکر کی طرف ہندوستانی ردعمل کا ایک دل چسپ نقشہ پیش کرتی ہیں۔ڈپٹی نذیر احمد نے تفسیر لکھی، لکچر دیے اور اردو میں ناول کی روایت استوار کرنے میں اساسی کردار ادا کیا۔واضح رہے کہ ایڈورڈ سعید نے مغرب میں پروردہ ناول کی صنف کو ہی اسلامی تصور کائنات کے منافی ثابت کیا ہے۔ڈپٹی نذیر احمد برطانوی اقتدار کو ہندوستان کے لیے خدا کی رحمت تصور کرتے ہیں، مگر چوں کہ انھوں نے اپنے ادبی اظہار کے لیے ایک ایسی

مغربی صنف نثر کا انتخاب کیا جس کی روایت سوائے داستانوں کے اردو میں نہ ہونے کے برابر تھی۔ شاید اسی لیے انھوں نے اپنے ادبی سرمایے کی تحقیر کا رویہ اختیار نہیں کیا۔ مگر قصہ نگاری کے تعلیمی اور سماجی مقاصد کا بار بار ذکر کرنے کے باوجود وہ بھی اس فکر کے منفی اثرات سے اپنے آپ کو محفوظ نہ رکھ سکے۔ ان کو ناول لکھنے کی تو تحریک حکومت کی طرف سے انعام دیے جانے کے اعلان سے ملی۔ اس لیے جس حد تک ان سے ممکن تھا انھوں نے حکومت کے ضابطے کے مطابق اپنی تحریروں کو ڈھالنے کی کوشش کی تاہم وہ آسانی سے مغربی تہذیب کی کلی برتری کو قبول کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے۔ وہ اپنے ناولوں میں سماجی مسائل کی مرکزیت ضرور قائم رکھتے ہیں مگر ساتھ ہی کرداروں اور مکالمات کی مدد سے اس ساری کشمکش کو بھی پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس میں وہ خود کو بحیثیت مصنف مبتلا و معلق پاتے ہیں۔ وہ توبۃ النصوح میں نصوح اور کلیم کے کردار کے وسیلے سے مشرقی اقدار اور نئی مغربی فکر کے تصادم کو نمایاں کرتے ہیں اور شاید نہ چاہتے ہوئے بھی مغربی اقلیت پسندی اور آزادیٔ خیال کے نمائندہ کردار کلیم کو زیادہ فعال، زیادہ توانا اور مستقبلیت کا نمائندہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اپنی صفات کے اعتبار سے نصوح مشرقی طرز فکر کی، اور کلیم نوآبادیاتی فکر کی نمائندگی کرتا ہے۔ اور ناول پڑھتے ہوئے توبۃ نصوح کا کردار نیم خود سوانحی کردار ہونے کا بھی تاثر دیتا ہے، مگر ناول کے انجام کے طور پر کلیم کی پسپائی نوآبادیاتی فکر کی پسپائی نہیں بن پاتی بلکہ اس کردار کو ایک طرح کے المیاتی ہیرو جیسا ارتفاع مل جاتا ہے اسی طرح نذیر احمد کے ناول ابن الوقت، میں ابن الوقت کا کردار دوسرے کردار نوبل کا وہ مثالی آدمی بنتا ہوا دکھایا گیا ہے جو نوآبادیاتی فکر کی سطحیت کی نمائندگی کرتا ہوا بھی معلوم ہوتا ہے، جب کہ اس کے بالمقابل حجۃ الاسلام کا کردار مشرقی اقدار یا مذہب کا نمائندہ ہے اس ناول میں ابن الوقت کا کیریکچر تمسخر کا انداز اختیار کرنے کے باعث نوآبادیاتی فکر کے معاملے میں نذیر احمد کے تحفظات کو نمایاں کرتا ہے۔ اسی طرح اپنے دوسرے نالوں میں بھی نذیر احمد نوآبادیاتی فکر سے کبھی مغلوب ہونے اور کبھی مزاحمت کا انداز اختیار کرنے کا تاثر دیتے ہیں۔

سرسید، آزاد، حالی اور ڈپٹی نذیر کے معاصرین اور متاخرین میں یوں تو کئی اور ایسے نام لیے جاسکتے ہیں جن کی تحریروں نے نوآبادیاتی فکر کو مستحکم کرنے اور اس کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا، مگر ان کے ساتھ ہی ایسے قلم کاروں کی تعداد کچھ کم نہیں جنھوں نے لگاتار مزاحمت کا انداز اختیار کیے رکھا۔ اردو ادب میں حب الوطنی کی تحریک اور روایتی اور مذہبی اقتدار پر اصرار

کرنے والے ادیبوں کی تحریروں سے اس ضمن میں مزاحمتی رویے کی پوری تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے، مگر اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ادبی اور تنقیدی نظریہ سازی کے معاملے میں جو رول محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے انجام دیا، بعد کے نظریہ شعر کا ارتقا اسی جہت میں ہوا۔

ہندوستان میں مغربی فکر کی آمد کے انداز اتنے متنوع اور غیر محسوس تھے کہ انیسویں صدی کے اختتام تک عموماً فکری مداخلت کا گمان بھی نہ گزرتا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ مغرب کے فکری غلبے نے مسلمات کی حیثیت حاصل کرلی۔ اس لیے امداد امام اثر، عبدالرحمٰن بجنوری، اور قدرے بعد کے نقادوں میں آل احمد سرور، کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری کو مغربی اصولوں اور پیمانوں کے استعمال کے لیے کسی قسم کا جواز فراہم کرنے کی ضرورت بھی پیش نہ آئی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم ہر مغربی فکر کو نوآبادیاتی اندازِ فکر کا نام دے دیں۔ اس لیے کہ مشرقی مذاہب اور علوم کے سلسلے میں اختیار کیے جانے والے مغربی طریق مطالعہ کے نقائص کی تلاش کی تحریک بھی ہمیں ان نئے ادبی نظریات سے ملی ہے جن کو مغرب میں فروغ ملا۔ اب نوآبادیاتی فکر کے آغاز اور اس کے محرکات کی پوری روایت ہندوستانی ادبیات کی سوسالہ تاریخ میں محفوظ ہوچکی ہے، اس لیے اس کے مطالعہ اور معروضی جائزے کا مناسب وقت آگیا ہے کہ آج ہم اس سوسالہ تاریخ کو معروضی فاصلے سے دیکھ سکتے ہیں۔

○

(معاصر تنقیدی رویے: ابوالکلام قاسمی)

مغربی ممالک میں تانیثی تحریکیں

فرانس

فرانس میں تانیثیت کی بنیادیں انقلاب فرانس کے دنوں سے استوار ہونی شروع ہوئیں۔ انقلاب فرانس کے اوّلین دور یعنی 1789 میں نیشنل اسمبلی میں خواتین کا ایک پٹیشن پیش کیا گیا۔ لیکن اس پٹیشن پر مباحث کی اجازت نہیں مل سکی۔ اس دوران بہت سی خواتین، حقوق نسواں کی علمبردار بن کر اٹھ کھڑی ہوئیں۔ ان میں Louise Michel Nathalie Lemel, Elizabeth - Dmitrief اور Reneevivien قابل ذکر ہیں۔ فرانس میں فیمینزم کی تحریک کا ایک اہم سنگ میل 1790 میں پیش کیا گیا "Declaration of the Rights of Women and the Female Citizen" ہے۔ Olymp De Gouges نے یہ Declaration شائع کیا اور ایک خط بہ نام Queen Marie Autoinette کو لکھا جس میں De Gouges نے Queen Marie سے خواتین کے حقوق کی تائید کرنے کی درخواست کی تھی۔ 1793 میں Claire Lacombe اور Fauline Leon نے مل کر 'Society of Revolutionary Republicans' کی بنیاد رکھی۔ اس سوسائٹی میں تقریباً 200 خاتون اراکین تھیں۔

انیسویں صدی میں فرانس کی خواتین اپنے حقوق کے لیے کھل کر آواز بلند کرنے لگیں۔ اس صدی میں تانیثی تحریک 'Socialist Movement' کے ساتھ فروغ پاتی گئی۔ اس تحریک کے دوران 1833 میں شائع منفرد ورقیہ نہایت اہمیت کا حامل ہے جس میں خواتین کی آزادی پر زور دیا گیا تھا۔ 1848 کا انقلاب تانیثی تحریک کے لیے فعال ثابت ہوا۔ اس کے بعد سے خواتین کی انجمنیں قائم ہونی شروع ہوئیں۔

فرانس میں تحریکِ حقوق نسواں کے ضمن میں 1871 میں 'Women's- Union for the Defense of Paris and Care of the Injured' کا قیام بے حد اہم ہے۔ اس

یونین کو Nathalie Lemel اور Elizabeth Dmitrieff نے مل کر قایم کیا تھا۔ اس یونین نے صنفی مساوات، مساوی اجرت، خواتین کو طلاق کا حق، پیشہ ورانہ اور اعلیٰ تعلیم کا خواتین کو حق، جیسے موضوعات کے علاوہ فحبہ گری پر امتناع بالخصوص فحبہ گری کے قانونی اڈوں کو بند کرنے پر زور دیا۔ علاوہ اس کے اس یونین نے دوسرے کئی سماجی مسائل کے حل میں بھی بھرپور کردار ادا کیا۔

انیسویں صدی تک حقِ رائے دہی کی تحریک کی شروعات بھی ہو چکی تھی۔ ابتدا میں ایسی خواتین جو حقِ رائے دہی کی تحریک (Suffraget's Movement) میں سرگرم تھیں انھیں 'Suffragettes' کہا جاتا تھا۔ ان 'Suffragettes' نے شروع میں خواتین کی صرف حق رائے دہی کی مانگ کی تھی۔ انھوں نے خواتین کی قانون ساز اور سیاسی اداروں میں شمولیت پر زور نہیں دیا تھا۔ حق رائے دہی کے علاوہ شراب نوشی اور فحبہ گری پر امتناع اور بچوں کی حفاظت کے موضوعات کو اپنی تحریک کا حصہ بنایا تھا۔ چونکہ خواتین پہلی جنگ عظیم میں ایک فعال کردار ادا کر چکی تھیں۔ چنانچہ اس کی بنیاد پر انھیں ووٹ دینے کے حق کی پرزور وکالت کی گئی۔ تاہم انھیں کامیابی 1944 میں حاصل ہوئی۔ 1944 کے بعد سے خواتین کے ووٹ دینے کے حق کو تسلیم کیا گیا اور انھیں مکمل شہری کی حیثیت دی گئی۔ اس سے قبل 1930 کے بعد سے چند خواتین کو سیاسی وحکومتی ذمہ داریاں دی جانے لگی تھیں تاہم انھیں کم تر عہدے ہی دیے جاتے تھے۔

فرانس میں 1940 کے بعد سے تانیثیت کو مزید استحکام ملتا گیا۔ بالخصوص 1949 میں Simon De Beauvoir نے 'The Second Sex' تحریر کر کے دنیا کو ایک نئی فکر عطا کی جس کے نتیجہ میں کئی مفکرین و نقاد عورت کی حیثیت کے متعلق از سرِ نو غور و فکر کرنے لگے۔

فرانس میں سرگرم تانیثی تحریک 1960 سے شروع ہوئی۔ اس سنہ میں فرانس میں 'Women's Liberation Movement' کی شروعات ہوئی۔ اس تحریک کی اصل محرکین Monique, Antoinette Fouquette Witting اور Josiane Chanel تھیں۔ اس تحریک کا نام 'US- Women's Lib Movement' کے حوالہ سے رکھا گیا۔ اس تحریک کی شروعات نے فرانس میں تانیثیت کو ایک نئی جہت عطا کی۔ چنانچہ کئی خواتین بڑی گرم جوشی سے اس میں حصہ لینے لگیں۔ اس تحریک کی خصوصیت یہ رہی کہ خواتین نے اسقاطِ حمل، مانع حمل ادویات کے استعمال کے حق کی پرزور مانگ کی جس کے نتیجہ میں 1967 میں 'Neuwirth Law' کے مطابق مانع حمل ادویات کی فروخت کو قانونی قرار دیا گیا۔

1971 میں Gisele Halimi نے ایک گروپ 'Choisir to Cose' کی تشکیل دی تا کہ ایسی خواتین کی حمایت کر سکے جنھوں نے 'Manifesto-343' پر دستخط کیے تھے جس کے مطابق ہر سال فرانس میں لاکھوں خواتین اسقاطِ حمل کرواتی ہیں۔ یہ اسقاطِ حمل انتہائی خطرناک حالات میں انجام پاتا ہے۔ اگر اس کام کو صحیح طبی طریقے سے کیا جائے تو یہ بالکل محفوظ اور بہتر ہوگا۔ چنانچہ سینکڑوں خواتین نے اس ضمن میں خاموش جلوس نکالا اور مینی فسٹو پر دستخط کیے اور خاندانی منصوبہ بندی تک آسان رسائی و نیز اسقاطِ حمل کی آزادی کی پرزور مانگ کی۔ دستخط کرنے والوں میں مشہور فیمنسٹ رائٹر Simone De Beauvoir بھی شامل تھی۔ 1974 میں اسقاطِ حمل پر ممانعت کو منسوخ کردیا گیا۔ فرانس میں تانیثیت کے فروغ میں Simon-De Beauvoir کے علاوہ Helene Cisons اور Julia Kristeva کی تحریروں نے بھی اہم کردار ادا کیا۔

امریکہ

امریکہ میں تقریباً انیسویں صدی تک بھی عورت کی حیثیت میں بہتری نہیں آئی تھی۔ عورت صرف گھریلو امور تک ہی محدود تھی بلکہ وہ مکمل طور پر اپنے شوہر کی محکوم تھی۔ اسے بہ حیثیت شہری کے حق رائے دہی کی اجازت بھی حاصل نہیں تھی اور نہ وہ اپنے نام کوئی ملکیت رکھ سکتی تھی۔ اٹھارویں صدی کے اختتام سے ظلم، جبر اور غلامی کے خلاف احتجاجی خواتین کا ایک طبقہ ابھر آیا۔ انھوں نے عورتوں کے حقوق کا مطالبہ شروع کیا اور مخالف غلامی اصلاحات پر بھی زور دیا۔ یہی مطالبات امریکہ میں تانیثی تحریک کے محرک بنے۔

امریکہ میں حقوقِ نسواں کی تحریک کے ڈانڈے تحریکِ انسداد (Abolitionist Movement) کی تاریخ سے ملتے ہیں۔ قدیم ایتھنز میں غلاموں اور عورتوں کی حالت تقریباً ایک جیسی ہی تھی۔ افریقی لوگوں کو اغوا کیا جاتا اور امریکہ میں غلام بنا کر بھیج دیا جاتا۔ ان غلاموں میں ایک تہائی سے بھی زیادہ عورتیں ہوتی تھیں۔ امریکہ پہنچنے کے بعد عورتوں کی نیلامی ہوتی تھی۔ انھیں گھریلو نوکر کی حیثیت سے خریدا جاتا، اس کے علاوہ گورے مالک کی جنسی ضرورت کی تکمیل پر بھی انھیں مجبور کیا جاتا۔ یا پھر انھیں کپاس کے کھیتوں میں مشقت کے لیے خریدا جاتا تھا۔

جب ہم امریکہ کی سیاسی اور معاشی صورت حال کا تجزیہ کرتے ہیں تو واضح ہوتا ہے کہ اس وقت امریکہ کی جنوبی ریاستیں، غلاموں کی حامل تھیں۔ جب کہ شمالی ریاستوں میں صنعت وحرفت

کی بدولت سرمایہ داروں کا بول بالا تھا۔ غلاموں کے مالک سرمایہ داروں کو غلام بڑے اونچے داموں میں فراہم کرتے۔ جو سرمایہ داروں کے لیے قابل قبول نہیں تھا۔ چنانچہ شمال کے صنعت کاروں نے جنوبی غلاموں کے مالکین کی قوت کو ضرب لگانے کے لیے تحریکِ انسدادی غلامی کا آغاز کیا۔ انھوں نے غلامی ختم کرنے کی تائید کی۔ غلام عورتوں سے شادیاں کیں اور تحریک انسداد (Abolitionist Movement) میں سیاسی سرگرمی کے طور پر شامل ہوئے۔ یہ تحریک، حریت نسواں کے حق میں سب سے پہلی اہم ترین سرگرمی تھی جو 1830 اور 1840 کے درمیان پیش آئی۔

1833 میں امریکی مخالف غلامی سوسائٹی (Aniti Slavery- Society) تشکیل دی گئی جس میں 20 عورتیں شامل تھیں البتہ انھیں 'مقاصد کے اعلامیہ (Declaration of Purpose) پر دستخط کی اجازت نہ ملی۔ لہٰذا انھوں نے خود اپنی 'مخالف غلامی سوسائٹی برائے خواتین' تشکیل دی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سوسائٹی سے وابستہ تمام خواتین کو ان کے احتجاج کی مخالفت میں بڑے مظالم سہنے پڑے۔

انسداد غلامی کے حق میں اوّلین مقررین میں سارہ (Sarah) اور انجلینا گرکے، (Angelina Grimke) کے نام اہم ہیں۔ وہ ساؤتھ کیرولینا کے ایک غلام خاندان میں پیدا ہوئیں۔ اس لیے غلامی کے لیے نفرت ان کے نجی تجربات کا نتیجہ تھی۔ 1830 میں وہ خواتین کے ایک چھوٹے سے گروپ سے مخاطب ہوئیں۔ بعدِ ازاں مردوں اور عورتوں کے بڑے اجتماعات میں شریک ہونے لگیں۔ انھوں نے اپنی تقریروں میں حقوق نسواں پر زور دیا۔ اس موقع پر مردوں کی تحریکِ انسداد میں حقوق نسواں کو شامل کرنے کے لیے فضا ہموار نہ ہو سکی۔

1840 میں لندن میں مخالف غلامی کنونشن منعقد ہوا۔ اس کنونشن میں Elizabeth Stanton, Lucy Stone, Lecrita Mott اور Susan-A. Anthony نے خاتون مندوبین کی حیثیت سے شرکت کی۔ اس کنونشن میں انھیں اگلی نشستیں نہیں دی گئیں۔ انھیں بہت پیچھے گیلری میں بیٹھنے پر مجبور کیا گیا۔ اس سلوک سے خواتین کو اپنے اوپر کیے جانے والے حقارت آمیز رویے کا شدید احساس ہونے لگا۔ نتیجتاً 1848 میں نیویارک میں پہلا 'حقوقِ نسواں کنونشن' منعقد کیا گیا اسے 'Seneca Fall Convention' بھی کہا جاتا ہے۔ یہ عورتوں کے حقوق کا ایک یادگار کنونشن تھا جس میں عورتوں کے خلاف تمام سماجی، معاشی اور قانونی اختیارات اور امتیازات پر تبصرہ کیا گیا اور خواتین نے عہد کیا کہ وہ ان امتیازات کو ختم کرنے کے لیے ہر

ممکن ذریعہ اختیار کریں گی۔ اس موقع پر انھوں نے ایک نعرہ دیا کہ ''تمام مردوں اور عورتوں کی تخلیق مساویانہ ہوئی ہے۔'' اس کنونشن میں ایک قرارداد منظور کی گئی جس میں رسمی طور پر مطالبہ کیا گیا کہ عورتوں کو رائے دہی کا حق دیا جائے۔ نہ صرف یہ بلکہ ہر میدان میں مساوات کی پر زور تائید بھی کی جائے۔ وہیں طلاق کے قانون پر اصلاح کے لیے بھی زور دیا گیا۔

1854 میں Lucy Stone نے Henry Blackwell سے شادی کی۔ اس شادی کی اہمیت یوں ہے کہ Blackwell نے شادی کے بعد اپنی قانونی طور پر برتری سے انحراف کیا اور اپنی بیوی کو یکساں و مساوی حصہ دار کے طور پر اعلان کیا۔ نیز Lucy Stone نے اپنی شادی سے پہلے کے نام کو اسی طرح برقرار رکھا جو کہ اس دور کے سماجی تقاضوں کے بالکل برخلاف تھا۔ چنانچہ بعد کو ان کی تقلید کرنے والوں کا حلقہ بھی بڑھتا رہا جنھیں 'Lucy Stones' کہا جاتا تھا۔ وہیں Emli Bloomer نے سڑک پر جھاڑو دینے والی عورتوں کے لیے مخصوص پوشاک کے خلاف بغاوت کی اور ایک نیم مردانی لباس زیب تن کیا اس کی تقلید کرنیوالے 'بلومرس (Bloomers)' کہلائے۔

Susan Anthony نے Stantone کے ساتھ مل کر حقوقِ نسواں کے لیے بہت کام کیا۔ اس نے نیویارک میں 1854 میں عورتوں کے لیے ایک عرض داشت مہم کی قیادت کی جس کا مقصد عورتوں کو اپنی اجرتیں خود طے کرنے، طلاق کے بعد بچوں کی کفالت کے لیے نان نفقہ اور حق رائے دہی کو منوانا تھا۔ ان کوششوں کے بعد ریاستی قانون ساز کمیٹی نے قانون پاس کیا کہ عورتیں اپنی اجرتیں خود طے کرسکتی ہیں اور اپنے حقوق کے لیے عدالت سے رجوع ہوسکتی ہیں۔ انھیں اپنے شوہر کے مساوی وراثت کے حقوق بھی دیے گئے۔

ابتدا میں تانیثی تحریک امریکہ کے شمال اور مغرب کے علاقوں تک محدود تھی۔ خانہ جنگی سے پہلے کوئی بھی عورت جنوب میں حقوقِ نسواں پر بات نہیں کرسکتی تھی۔ گوری خواتین کالی خواتین سے گو کہ آزاد تھیں۔ لیکن وہ بھی اپنے حق کی آواز نہیں اٹھا سکتی تھیں۔ بیشتر خواتین کے لیے تعلیم کا کوئی ذریعہ نہ تھا۔ صرف چند خواتین سینا پرونا، گانا بجانا یا پھر فرانسیسی زبان سیکھ پاتی تھیں جن کے لیے مخصوص ادارے تھے جنھیں 'Female Seminary' کہا جاتا تھا۔ اس سلسلہ میں Emma Willard کی 'Troy Female Seminary' اہمیت کی حامل ہے۔ جہاں خواتین کو تاریخ، جغرافیہ، ریاضی اور علم الاعضا کی تعلیم دی جاتی تھی۔ 1833 میں پہلا مخلوط (Co-Ed) کالج برلن میں قائم ہوا اور 1841 میں اس کالج سے پہلی خواتین گریجویٹس نکلیں۔

1850 کے بعد سے خواتین صنعتوں میں داخل ہونی شروع ہوئیں۔تاہم انھیں کم اجرت پر
13-14 گھنٹے کا کام کرنا پڑتا تھا۔1845 میں میساچوسیٹ کے لوول مقام پر 'Lowell Female
Labour Reform Association' قائم کی گئی۔ Sarah Begle اس کی لیڈر تھی۔اس
ایسوسی ایشن نے مزدور خواتین کے حقوق کے لیے بہت کوشش کیں۔خواتین کی متعدد کوششوں
کے بعد ان کو مردوں کے برابر مشاہرے ملنے لگے اور کام کی نوعیت میں بھی بہتری آئی۔

امریکہ میں تانیثی تحریکوں میں حق رائے دہی کی تحریک (Suffrage-Movement) کو
کافی اہمیت حاصل رہی ہے۔1869 میں Ellizabath Stanton اور Susan Anthony
نے 'National Women Suffrage Association' تشکیل دی۔جو بعد ازاں
'National' کے نام سے مشہور ہوئی۔حق رائے دہی کے لیے یہ ایک شدت پسند خواتین کا
گروپ تھا اس گروپ میں مرد شامل نہیں تھے۔ان خواتین نے 'Revolution' کے نام سے
اخبار بھی جاری کیا۔اس اخبار کے ذریعہ عورتوں کی سماجی حالت کے خلاف اور ان پر ہونے
والے استحصال کے خلاف شعور بیدار کرنے کا کام لیا گیا۔وہیں اس سال اعتدال پسند گروپ
نے 'American Women Suffrage Association' تشکیل دی جس میں مرد بھی شامل
تھے۔اس تنظیم کی اہم ترجمان Lucy Stone تھی۔اس تنظیم سے ایک جریدہ 'Women's
Journal' شائع ہوا کرتا تھا۔اس رسالہ نے حق رائے دہندگی کے لیے راہ ہموار کی۔یہ تنظیم
'American' کے نام سے شہرت رکھتی تھی۔اس تنظیم نے حق رائے دہی کے لیے ہر ریاست میں
مہم چھیڑ دی تھی جس کے نتیجہ میں پہلی کامیابی 'ویومنگ (Wieming)' میں حاصل ہوئی وہاں 1869
میں عورتوں کو حقِ رائے دہی دیا گیا۔1870 میں Utah میں بھی عورتوں کو ووٹ کا حق دیا گیا۔

اس دوران ملک میں شراب نوشی کا عام چلن ہو گیا تھا۔بہت سی عورتیں شراب بندی کے
حق میں تھیں۔اس ضمن میں 1847 میں 'Women Christian - Temparance Union'
(WCTU) تشکیل دی گئی جس کی صدر Francis Willard تھیں۔بہت جلد سینکڑوں خواتین
اس یونین کی رکن بن گئیں سب نے مل کر شراب بندی اور حق رائے دہی کے مطالبہ میں حصہ لیا۔

1890 میں 'نیشنل' اور 'امریکن' ایک نئی تنظیم National- American Women
Suffrage Association (NAWSA) میں ضم ہوگئیں۔اس انجمن نے حق رائے دہی کے
لیے زیادہ سیاسی حربوں کا استعمال کیا۔1910 تک حقِ رائے دہی کے مؤیدین واضح طور پر زیادہ

کامیاب نہیں ہوئے۔ جب تک صرف چار ریاستوں Utah, Idaho, Colorado اور Wieming میں ہی خواتین کی حق رائے دہی کو تسلیم کیا گیا تھا۔ خواتین کے لیے حق رائے دہی کو آخری فتح اس وقت حاصل ہوئی جب کہ 1920 میں دستور میں 17 ویں ترمیم کی گئی اور خواتین کو بھی مردوں کے برابر رائے دہی کا حق حاصل ہوا۔

1903 میں 'National Women's Trade Union- League" کی تشکیل عمل میں لائی گئی۔ اس لیگ کی بدولت خواتین کے محفوظ لیبر قوانین بنانے میں مدد ملی اور خواتین کے کام کے اوقات مقرر کیے گئے۔ 'Women's Liberation Movement' یوں تو دوسرے ممالک میں بھی سرگرم عمل رہی۔ لیکن امریکہ میں اس تحریک نے 1960 کے بعد خاصی شہرت حاصل کی۔ امریکہ سے شائع ہونے والے رسالے سائنس، فیمنسٹ اسٹڈیز، مطالعاتِ نسواں اور مطالعاتِ نسواں انٹرنیشنل، تحریکِ آزادی نسواں کو فروغ دینے میں نمایاں کردار ادا کرتے رہے ان سب کوششوں کے نتیجہ میں امریکہ میں عورتوں کی حیثیت میں نمایاں فرق آتا گیا۔ مختلف شعبوں میں خواتین کی شمولیت نے ان کی سماجی و معاشی حیثیت پر اچھا اثر ڈالا۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ امریکہ میں تانیثی تحریکات کا اہم نتیجہ Women's Studies پروگرام کی شکل میں وجود میں آیا۔ یہ پروگرام خواتین کی ہمہ جہت ترقی کا ایک مربوط و منظم پروگرام ہے۔

برطانیہ

برطانیہ میں انیسویں صدی کے وسط تک تعلیم نسواں کا پوری طرح فروغ نہیں ہوا تھا۔ لڑکیوں کو صرف ثانوی درجہ تک تعلیم فراہم کی جاتی تھی۔ لڑکوں کی تعلیم پر زیادہ توجہ دی جاتی تھی۔ ملکہ وکٹوریہ کے آخری دور میں خواتین کی ترقی پر زور دیا جانے لگا۔ جان اسٹوراٹ مل کی اہم تصنیف '(The Subjection of Women (1869' کی اشاعت نے برطانیہ میں خواتین کے متعلق فکر کے دائروں کو وسیع کیا۔ اس کتاب میں ان روایات پر تنقید کی گئی جن کی بنا پر عورت کو کمتر سمجھا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ عورتوں کے شخصی حقوق کا مطالبہ بھی کیا گیا۔ چنانچہ ترقی نسواں کی کوششوں میں کافی پیش رفت شروع ہوئی۔ آکسفورڈ اور کیمبرج میں خواتین کے کالج قائم کیے گئے۔ دوسری طرف ثانوی اسکولوں کی تعداد میں بھی خاطر خواہ اضافہ ہوا۔ خواتین کی بے شمار کوششوں سے شادی شدہ خواتین کو جائیداد و ملکیت رکھنے کا قانون پاس ہوا۔ اس قانون کے نتیجہ میں خواتین

نے اپنے شوہروں کی معاشی غلامی سے نجات پائی۔ نظریاتی طور پر صنفی مساوات کی وکالت کا آغاز بھی اسی دور سے ہوا اور خواتین کی حق رائے دہی کی تحریک کا بھی فروغ ہوتا گیا۔

خواتین کی حقِ رائے دہی کی تحریک کی سرگرم شروعات 1897 میں ہوئی۔ جب Millicent Fawcet کے ذریعے 'National Union of Women's Suffrage' کا قیام عمل میں آیا۔ Fawcte پرامن احتجاج میں یقین رکھتی تھی۔ انھوں نے دلائل کے ساتھ یہ بحث کی کہ خواتین اسکولوں میں جب اچھے عہدوں پر فائز ہو کر مختلف ذمہ داریاں نبھا سکتی ہیں تو پھر انھیں ووٹ دینے کے قابل کیوں نہیں سمجھا جاتا۔ اس نے یہ بھی کہا کہ جب پارلیمنٹ قانون بناتی ہے اور ان قوانین کو خواتین کو بھی ماننا پڑتا ہے۔ اس لیے ان قوانین کے بنانے میں خواتین کا بھی حصہ ہونا چاہیے یعنی انھوں نے منصوبہ ساز عہدوں پر خواتین کی شمولیت کو بھی ناگزیر قرار دیا۔ اس نے یہ بھی بحث کی کہ عورتوں کو مردوں کے برابر ہی ٹیکس بھی ادا کرنا پڑتا ہے۔ باوجود ان سب کے انھیں ووٹ دینے کا حق نہیں دیا گیا۔ جب کہ ایک غریب مزدور کو بھی ووٹ کا حق حاصل تھا۔

برطانیہ میں عام طور پر مردوں کا یہ خیال تھا کہ عورتیں یہ نہیں جانتیں کہ ایوانِ بالا کیسے کام کرتا ہے۔ اسی لیے انھیں حق رائے دہی سے دور ہی رہنا چاہیے۔ ان خیالات کی مخالفت میں 1903 میں Emmeline Pankhurst اور اس کی دو بیٹوں Christable اور Sylvia نے 'Women's Social and Political Union' کی داغ بیل ڈالی۔ اس یونین کو 'Suffragetttes' کے نام سے زیادہ شہرت ملی۔ اس یونین کے ذریعہ خواتین کے حق رائے دہی کے مطالبہ میں شدت پیدا ہوئی۔ اس کے لیے تشدد کے راستے کو اپنایا گیا اور کھلے عام جلسے، جلوس ہوئے اور احتجاج کیا گیا۔ Annie Kenney بھی ایک سرگرم کارکن تھی جس نے حق رائے دہی کے لیے احتجاجی راستہ کو اپنایا تھا۔ ان خواتین نے اکثر چرچس کو بھی نذرِ آتش کیا۔ چوں کہ انگلینڈ میں سماج پر چرچ کا تسلط زیادہ رہا تھا اور چرچ خواتین کی حقِ رائے دہی کی موافقت میں نہیں تھا۔ اس کی سزا کے طور پر انھیں جیل بھی جانا پڑا۔ دوسری طرف بھوک ہڑتال بھی منظم طریقے سے کی گئیں۔ حق رائے دہی کی تحریک میں جون 1913 کو ایک اہم موڑ کہا جاتا ہے۔ جب Emily Widing Davison نے بادشاہ کے گھوڑے کے سامنے اپنے آپ کو ڈال دیا۔ اس کے انتقال نے اس تحریک میں اور شدت پیدا کر دی۔

انتخابی اصلاحات کے لیے انگلستان میں بہت احتجاج ہوا۔ 1916 میں وزیراعظم

اسکوتھ نے ایوان کے اسپیکر سے درخواست کی کہ انھیں انتخابی اصلاحات کے سوال پر غور کرنے کے لیے ایک کانفرنس منعقد کرنی چاہیے۔ آخر ایک کمیٹی تشکیل دی گئی جو ستائیس ارکان پر مشتمل تھی۔ پانچ Peers اور چند دیگر افراد نے رائے عامہ کے مختلف نظریے پیش کیے۔ اس قانون کا نام قانون اصلاحات 1918 رکھا گیا۔ اس کے ذریعہ خواتین کو حق رائے دہی عطا کیا گیا حالانکہ ان کی شرائط وقواعد وہ نہیں تھے جو مردوں کے تھے۔

(1) خواتین کی عمر 30 سال ہو چکی ہو۔

(2) خواتین کو کوئی قانونی نا اہلیت کا سامنا نہ ہو۔

(3) خواتین یا تو حکومت کے رائے دہندہ کی حیثیت سے رجسٹریشن کی اہل ہو یا اس طرح کے رجسٹریشن کے اہل کسی شخص کی بیوی ہو۔ حکومت مقامی کے رائے دہندے کی حیثیت سے رجسٹریشن کے لیے ایسے کسی مکان یا دیگر عمارت پر قبضہ لازمی تھا جس کی سالانہ مالیت 5 پونڈ سے کم نہ ہو۔

یونیورسٹی کے انتخابی حلقہ کے رائے دہندہ کی حیثیت سے اس کی خاتون کے رجسٹریشن کے لیے حسب ذیل طریقہ پر عمل کیا جاتا تھا:

ایسے انتخابی حلقوں کے لیے کوئی خاتون رائے دہندہ بن سکتی تھی بشرطیکہ:

(1) خواتین کی عمر تیس سال ہو چکی ہو۔

(2) خواتین کو قانونی نا اہلیت کا سامنا نہ ہو۔

(3) وہ رجسٹریشن کی اہل اسی وقت ہو سکتی تھی جب کہ وہ رکن ہو یا وہ یونیورسٹیاں جہاں عورتوں کو ڈگری کورس میں داخلہ نہیں دیا جاتا اس امتیاز کے نہ ہونے کی صورت میں ڈگری میں داخلے کی اہل ہوں۔ اس وقت مردوں کی بہ نسبت عورتوں کی آبادی بہت زیادہ تھی اور پارلیمنٹ اور حکومت کو رائے دہندوں کی فہرست میں مردوں پر عورتوں کا غلبہ پسند نہیں تھا۔

پارلیمانی انتخابات میں ہر شخص مرد ہو یا عورت جو حلقہ انتخاب میں رجسٹرڈ ہو اس حلقہ انتخاب میں ووٹ دینے کا اہل تھا۔ اس قانون کے لحاظ سے مرد بیس سال کی عمر میں اور عورتیں صرف تیس سال کی عمر میں رائے دہندہ بن سکتی تھیں۔ عورتوں کے لیے یہ نا قابل برداشت تھا۔ خواتین کی سفریج سوسائٹیوں کی قومی یونین، خواتین کی ایک انجمن نے اپنا نام تبدیل کر کے 'سوسائٹیوں کی قومی یونین برائے مساوی شہریت' رکھ لیا۔ انھیں لبرل اور لیبر پارٹیوں کی تائید حاصل

ہوئی۔اس کے نتیجہ میں 1928 میں 'قانون عوامی نمائندگی' منظور ہوا جس کے ذریعہ رائے دہندہ بننے کے لیے مردوں اور خواتین کو مساوی شرائط اہلیت فراہم کی گئیں۔خواتین اب اکیس سال کی عمر میں رائے دہندہ بن سکتی تھیں۔دیگر امتیازات بھی ترک کردیے گئے۔خواتین کی تحریک نے صرف سیاسی شعبہ میں ہی نہیں معاشی اور سماجی شعبوں میں بھی بہت کچھ کامیابی حاصل کی۔

جرمنی

دنیا کے دیگر ممالک کی طرح جرمنی میں بھی خواتین کے متعلق کم و بیش یہی تصور عام تھا کہ عورت مرد کی جاگیر ہے۔وہ مرد سے بالکل الگ ہے کمتر اور کمزور ہے۔اس کا اصل کردار بچے پیدا کرنا ہے۔اس لیے تعلیم سے وہ کئی عرصہ سے دور رکھی گئی تھی۔صرف چند مخصوص طبقہ کی خواتین معمولی علم حاصل کر لیتی تھیں۔عام خواتین اس سے دور ہی رہیں۔اگر لڑکیوں کو تعلیم دی بھی جاتی تو اس کا اصل مقصد یہ تھا کہ وہ تعلیم حاصل کر۔کے گھر کے کام کاج میں سگھڑ ہوں۔ایک ماں اور بیوی کی حیثیت سے اپنے فرائض بخوبی نبھانے کے قابل بنیں اور گھریلو امور کو بہتر انداز میں پورا کریں۔صنعتی انقلاب کے بعد نصاب میں تبدیلیاں آئیں اور عورت کے بدلتے ہوئے تصور کے ساتھ عورت کے لیے بدلے ہوئے نصاب کی ضرورت محسوس کی گئی اور جنس کی بنیاد پر نصاب اور تعلیم کی پرزور مخالفت کی گئی اس ضمن میں LKouise Otto Peters کی کتاب 'Participation of the Feminine Sphere in Affairs of the State" (1847) اہم ہے۔جس میں اس نے لڑکیوں کی اعلیٰ تعلیم پر زور دیا اور ایسی تعلیم جو سماج کی تشکیل میں مدد کر سکے اور باوقار انداز میں جینے کا حوصلہ عطا کرتی ہو ایسی تعلیم لڑکیوں کے لیے ضروری قرار دی۔اس نے اپنے ایک اور مضمون میں عورتوں کی تکنیکی تعلیم پر بھی زور دیا۔

Otto نے (1849) 'For the Female Workers' میں عورتوں کے معاشی استحصال پر روشنی ڈالی اور حالات میں بہتری لانے کی تجاویز پیش کیں اور کام کرنے والی عورتوں کی قابلِ رحم حالت کا ذکر کیا۔وہ مزدور عورتوں کو اپنی یونین بنانے پر زور دیتی تھی۔Luise Buchner اور Fammy Lewald نے بھی لڑکے اور لڑکیوں کی ایک جیسی تعلیم پر زور دیا اور عورتوں کی سماجی حالت پر بھرپور روشنی ڈالی۔ Theodor Von Hippol نے ایک کتاب "Uber die Burger-liche Verbesse Rung der Weiber' لکھی جس کے معنی The Civil

Advancement of Women' کے ہیں۔ اس کتاب میں Hippel نے خواتین کے ساتھ مساویانہ سلوک کی مانگ کی کہ جہاں انسانی حقوق کی بات کرتے ہیں وہاں پہلے خواتین کو حقوق ملنے چاہیے۔ اس نے واضح الفاظ میں لکھا کہ عورتوں کو محکوم بنا کر رکھنے کی عادت اب چھوڑ دیں اور انھیں ایک ذمہ دار شہری کا درجہ دیں۔ اس سے قبل ایک فرانسیسی عورت Olympic Mariede Gouges نے پیرس نیشنل اسمبلی میں ایک عرض داشت Decleration of the Rights of the Women and Citizens پیش کی تھی۔ اس نے بھی خواتین کی آزادی اور مفاد کے متعلق بحث کی۔ چنانچہ اسے 1879 میں سزا ہوگئی او خواتین کی تنظیموں پر پابندی عادی کردی گئی۔ خواتین کے اجتماع کو بھی غیر قانونی قرار دیا گیا۔

جرمنی میں حقوق نسواں کے مخالف Adlof Von Knigge کا خیال تھا کہ خواتین کو بالکل الگ تھلگ ہی رکھا جائے۔ جس طرح وہ روزگار کے میدان سے دور ہیں۔ اسی طرح سیاست میں ان کی شرکت بالکل ضروری نہیں کیوں کہ ان کا اصل ٹھکانہ' باورچی خانہ' یا پھر' خاندان' ہے۔ ان مخالف حامی نسواں نظریات کے برخلاف ایسی کئی خواتین تھیں جو اپنی تحریروں سے حقوقِ نسواں کے متعلق شعور بیدار کررہی تھیں۔ ان میں Sophie La Roche اور Caroline کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ یہ خواتین اپنے حقوق کے ساتھ ساتھ ایک اچھی بیوی کی حیثیت سے بھی فرائض پورے کرنے پر زور دیتی رہیں۔ تمام تر سختیوں کے باوجود متوسط طبقے کی جرمن خواتین سرگرمِ عمل رہیں۔ ساتھ میں سماجی خدمات بھی انجام دیتی تھیں۔ ان خدمات کو "Labour of Love' کا نام دیا جاتا تھا۔ جس کا انھیں کوئی معاوضہ نہیں ملتا تھا۔ تاہم 1840 کے آس پاس خواتین نے مختلف کاموں کو پیشے کے طور پر اپنانا شروع کیا اور آزادانہ زندگی گزارنے کا رجحان بھی ان میں بڑھنے لگا۔

1848 میں رونما ہونے والے انقلاب کی وجہ سے ملک میں مختلف تحریکیں شروع ہوئیں۔ وہیں خواتین نے بھی ان تحریکات میں حصہ لیا۔ اور اپنی علیحدہ انجمنیں بھی قائم کیں۔ اب انھیں اتنی آزادی مل چکی تھی۔ جرمن کیتھولک کمیونٹی نے -Women's Educational Association کی بنیاد ڈالی اور 1850 میں خواتین کے لیے ایک یونیورسٹی بھی قائم کی۔ Carl Frobel نے لڑکیوں کے لیے ایک علیحدہ تربیتی اسکول کھولا۔ اس کے علاوہ وہ تمام سیاسی ادارے جن کی ممبرشپ صرف مردوں کے لیے مخصوص تھی۔ عورتوں کے لیے بھی کھول دیے گئے اور تعلیم نسواں پر زور دیا جانے لگا۔ چنانچہ 1860 کے بعد سے لڑکیوں کے لیے الگ تربیتی اسکول شروع

کیے گئے۔ اسی دور میں عورتوں کی آزادی Emancipation کے دو طرح کے نظریات فروغ پانے لگے۔ ایک طرف Louise Aston اور George Sand جیسی عورتیں تھیں جو مردوں کی طرح زندگی گزارنے کو ہی Emancipation سمجھتی تھیں اور دوسری طرف Louise Otto جیسی خواتین تھیں جو Emancipation کے نظریے کو ہی رد کرتی تھیں ان کے خیال میں خواتین کی نسائی خصوصیات سے انکار دراصل قدرت کے دیے گئے خصوصیات سے انکار ہے۔

بورژوا عورتوں کو نوکری کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ جب کہ پرولتاری عورتیں کام نہ کرتیں تو بھوکے مر جاتیں۔ اس طرح سماج میں عورتیں دو زمروں میں بٹ گئی تھیں۔ کام کرنے والی عورتوں یں دن بدن اضافہ ہو رہا تھا۔ کم اجرت اور غربت کی وجہ سے اکثر عورتیں جسم فروشی پر بھی مجبور تھیں۔

1888 میں خواتین کی مزید انجمنیں قائم ہوئیں۔ ان انجمنوں نے خواتین کی تعلیم اور ان کی آزادی کی بھرپور حمایت کی۔ دوسری طرف مزدور عورتوں کی انجمن 'سوشیل ڈیموکریٹک ایسوسی ایشن' (SDA) بھی مزدوروں کی سچی ترقی کے لیے مصروفِ کار تھی تو پرولتاری عورتوں نے بھی مردوں کی انجمنوں کے انداز پر کئی انجمنیں تشکیل دیں اور اپنے حقوق کے لیے آواز اٹھائیں۔

1918 میں پہلی جنگ عظیم میں جرمنی کی شکست کے بعد 1919 میں ایک نیا دستور 'Weimer Constitution' بنایا گیا جس کی رو سے عورتوں کو ووٹ دینے کی اجازت دی گئی۔ جرمنی میں خواتین کی حقِ رائے دہی کے حصول کے لیے ان خواتین کی کوششوں کو فراموش نہیں کیا جاسکتا جس کے نتیجہ میں حق رائے دہی حاصل ہوا۔ Otto Peters اور Mathilde Franzissa Annesse صحافی تھیں۔ ان دونوں نے رسائل و اخبارات کے ذریعہ سیاسی حقوق کی حمایت کی۔ Hedwig Dohm نے اپنے مضمون (1976) The Right of Women's Suffrage' کے ذریعہ عورتوں کو حق رائے دہندگی حاصل کرنے پر زور دیا۔ Rose Luxemburg ایک اہم سائنسداں تھیں انھوں نے اپنے مضمون '(1912) Women's Suffrage and Class' کے ذریعہ پیغام دیا کہ عورتوں کے حصولِ آزادی کے بعد بھی انھیں سیاسی سرگرمیوں میں اس وقت تک برابر کی شرکت حاصل نہیں ہوسکتی جب تک کہ انھیں پورے طور سے حق رائے دہندگی حاصل نہ ہوجائے۔ Lida Gustaval Heymann تحریک نسواں کی رہنما اور Women's -International League for Peace and Freedom کی بانی تھی۔ اس نے بھی عورتوں کی حق رائے دہی

کے لیے مہم چلائی۔ Gabride Reuter ایک صحافی تھی اس نے بھی اپنی ناول میں عورتوں پر عائد کردہ پابندیوں کے خلاف آواز اٹھائی اور حق رائے دہی عورتوں کے لیے ضروری قرار دیا۔

1960 کے بعد سے جرمنی میں مختلف تحریکات کا ایک سلسلہ شروع ہوا اور خیالات و نظریات میں بھی تبدیلی آئی۔ اس دور کی تحریک نسواں میں جنسی تفریق، سماجی مسائل جیسے عورتوں کو چڑیل سمجھنا، عمر رسیدہ عورتوں کے مسائل، جسم فروشی اور ہم جنسیت جیسے موضوعات شامل تھے۔ Troll Borostyani اور Lily Braun نے ان تحریکوں میں جسم فروشی کو اپنا موضوع بنایا۔ جب کہ Hedwig Dohm نے 'The Old-Women' لکھ کر عمر رسیدہ عورت کے جذبات و مسائل کا احاطہ کیا۔ Anna-Rueling نے ہم جنس (Lesbian) عورتوں پر قلم اٹھایا۔ Adele -Schreiber نے اپنی تصنیف 'Unwed Mothers' میں غیر شادی شدہ ماؤں کی حمایت میں لکھا کہ انھیں لعن طعن کرنے اور ان سے نفرت کرنے کے بجائے ان سماجی عوامل پر غور کیا جائے کہ جن کے تحت وہ ناجائز بچوں کی ماں بنتی ہیں۔

Helene Stocker نے عورتوں کے اپنے جسم پر اختیار کے حق کی لڑائی پر زور دیا اور قانون اسقاطِ حمل پر تنقید کی Kathe Kollwitz نے بھی 'Lithograph' میں اسقاطِ حمل کی حمایت کی۔ یہ لیتھوگراف دراصل اس تحریک کا حصہ تھا جس کے ذریعہ جرمن پینل کوڈ کے اقتباس 218 کو باطل کرنے کا مطالبہ کیا گیا۔ (اس پیراگراف کے تحت 1871 تک اسقاطِ حمل کو جرم مانا گیا تھا) غرض کے اسقاطِ حمل کو قانونی شکل دینے کے لیے پرزور تحریک چلائی گئی۔

1970 کے دہے میں عورتوں کو چڑیل سمجھ کر مارنے پیٹنے کے خلاف تحریک چلائی گئی۔ 'Take Back the Night' کے نام سے نسوانی انجمنوں نے عورت پر ہونے والے ظلم و تشدد کے خلاف آواز اٹھائی۔ شوہر، باپ، بھائی، بیٹے کے ہاتھوں عورت کے استحصال پر بحث و مباحث رکھے گئے اور مسائل کے حل کے لیے عورتوں کے لیے ایسے گھروں کی تعمیر پر زور دیا گیا جہاں وہ محفوظ رہ سکیں۔ 1970 کے بعد جرمن عورتوں کی ایسی بہت سی تحریریں منظرِ عام پر آئیں جس میں عورتوں کے مسائل کو موضوع بنایا گیا۔ وہیں بے شمار انجمنیں و ادارے بھی قائم ہوئے۔ ان سب کوششوں نے جرمنی میں تحریک حقوقِ نسواں کو کافی فروغ ملا۔

○

(مطالعاتِ نسواں: ڈاکٹر آمنہ تحسین، اشاعت: 2008، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

وہاب اشرفی

کنکریٹ شاعری کی تحریک

[کنکریٹ، کو ٹھوس، غیر تجریدی، جامد، بستہ کہہ سکتے ہیں، لیکن اس لفظ کے ترجمے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی]

عام خیال یہ ہے کہ کنکریٹ شاعری کی تحریک پندرہ برس پرانی ہے۔ اتنے ہی عرصہ میں اس کا عروج بھی ہوا اور زوال بھی۔ 1956 میں اس کا منشور مرتب ہوا اور ایک سال میں ہی اس تحریک کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہوگئی۔ 1965 میں ''شاعری اور مصوری کے درمیان کے عنوان سے اس کی ایک نمائش آکسفورڈ میں ہوئی۔ اس نمائش میں کنکریٹ شاعری کا متنوع مزاج سامنے آیا۔ پھر اس کا زور ٹوٹنے لگا۔ اور اب اس تحریک میں کوئی جان باقی نہیں رہی ہے۔ اس تحریک کے ارتقائی مرحلوں کی تفصیل بیان کرنے سے پہلے یہ جان لینا ہے کہ کنکریٹ شاعری کیا ہے؟

فرض کیجیے کہ آپ کے سامنے ایک تصویر ہے۔ آپ اس آدمی سے متعارف نہیں، جس کی یہ تصویر ہے۔ اس کے آثار و احوال سے بھی آپ واقف نہیں۔ لیکن یہ تصویر ایسی ہے کہ آپ اسے بغور دیکھنے پر مجبور ہیں۔ اس کے خد و خال سے اس آدمی کے بارے میں آپ کچھ نتائج بھی اخذ کر لیتے ہیں۔ یہ سب اس لیے کہ یہ تصویر اپنے آپ میں مکمل ہے۔ اس کے لیے یہ لازمی نہیں کہ آپ کسی کی مدد لیں۔ کوئی زبان جانیں یا کم از کم اس زبان سے واقف ہوں جو اس تصویر کے آدمی کی زبان ہے۔ پھر یہ فرض کیجیے کہ آپ کے سامنے فرانسیسی کے کسی مشہور شاعر کی ایک نظم ہے۔ یہ نظم فرانسیسی میں ہے اور آپ فرانسیسی نہیں جانتے۔ آپ کے لیے یہ نظم کس کام کی؟ تھوڑی دیر کے لیے یہ بھی تسلیم کیجیے کہ آپ شاعر ہیں اور اردو کے شاعر ہیں۔ آپ کے

سامنے چین کا ایک شہری بیٹھا ہے۔ وہ اردو نہیں جانتا، آپ چینی زبان نہیں جانتے اور آپ چاہتے ہیں کہ وہ شخص آپ کی اس نظم سے حظ اٹھا سکے، جس کی تعریف شمس الرحمٰن فاروقی بھی کر چکے ہیں، تو آپ کیا کریں گے؟ ایسے بہت سے دوسرے سوالات کنکریٹ شاعری کا پس منظر بتاتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ شعری تخلیق کا کوئی ایسا ذریعہ ہے جو لسانی حد بندیوں سے آزاد ہو اور متذکرہ تصویر کی طرح اپنا مفہوم واضح کردے۔ کنکریٹ شاعری کے علمبردار اس امر پر اصرار کرتے ہیں کہ شاعری کو لسانی حد بندیوں سے آزاد کیا جا سکتا ہے۔ ان کی شاعری ترسیل کے المیہ کا جواز نہیں رکھتی، عالم و فاضل کا قضیہ نہیں چھیڑتی، اس بات کی قطعی پرواہ نہیں کرتی کہ آپ کون سی زبان جانتے ہیں، کون سی نہیں، کہاں کے رہنے والے ہیں، آپ کا رنگ گورا ہے کہ کالا۔ ہاں ان کا اصرار ہے کہ آپ آنکھیں رکھتے ہوں، انھیں اس کی بھی پرواہ نہیں کہ آپ کی آنکھیں اندر کی طرف کھلتی ہیں یا باہر کی جانب۔ وہ آپ سے بصارت کے متقاضی ہیں، بصیرت پر اصرار نہیں کرتے۔

ایسا بھی نہیں کہ کنکریٹ شاعری کے خالق الفاظ سے کام نہیں لیتے۔ الفاظ تو بہرحال ہوتے ہیں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ آپ ان کے مفہوم و معنی سے آگاہ ہوں۔ وہ الفاظ کو ترتیب دینے میں ایسا التزام کرتے ہیں کہ شاعری کی ایک شاخ ابھر آتی ہے اور ان کے خیال میں یہ ساخت اپنے آپ میں اس طرح مکمل اور واضح ہوتی ہے کہ الفاظ کے معنی جاننے سے پہلے متعلقہ شاعری اپنے معنی کی ترسیل کر دیتی ہے۔

کنکریٹ شاعری کے بارے میں یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ اس کا براہ راست تعلق کنکریٹ آرٹ سے ہے۔ اس لیے بہتر ہے کہ پہلے یہ معلوم کیا جائے کہ کنکریٹ آرٹ کیا ہے؟

1930 میں Van-Dose Burg نے اس کا تفصیلی لائحہ عمل 'Group It De La Revue Art Concrete' کے عنوان سے شائع کیا تھا۔ اس منشور کے مطابق فن کار کو اپنے ذاتی تاثرات و تعصبات سے الگ ہونا چاہیے بلکہ اسے زبان کی ایسی صورتیں تلاش کرنے کی سعی کرنی چاہیے، جو مقامی، علاقائی یا قومی نہ ہوں بلکہ آفاقی ہوں۔ لہٰذا کنکریٹ آرٹ کے فن کار کو تجریدی عمل سے کوسوں دور رہنا ہے اور ٹھوس تعمیری عوامل سے وابستگی پر اصرار کرنا ہے۔

Dose Burg کے اس لائحہ عمل کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی اور سال بھر کی مدت گزرتے گزرتے کتنے ہی فن کار اس کے حلقۂ اثر میں آگئے۔ Kandinsky Maxbill Albers Arp Bennicholson وغیرہ Doseburg کی بتائی ہوئی راہ پر گامزن ہوگئے۔ Warner Haftmann ان کے پروگرام کی وضاحت کرتے ہوئے کنکریٹ آرٹ کی تعریف اس طرح کرتا ہے:

''کنکریٹ آرٹ میں تصویر ایک کشید distillation ہوتی ہے... جو ایک تیز ذہن کی پیداوار ہے اور تصویری عناصر کے قوانین ہی اس پر منطبق ہوتے ہیں—'' ظاہر ہے کہ تصویر کی ایسی کشید اس بات کا موقع فراہم نہیں کرتی کہ آرٹسٹ کی اپنی ذات یا شخصیت اس میں حلول کرجائے۔ ایسے ہی کنکریٹ آرٹ میں فن اور فن کار ہمیشہ ایسی دوری پر رہتے ہیں کہ ان کے درمیان کبھی مصالحت کا امکان نہیں۔ اس لیے زیرِ بحث غیر تجریدی فن میں ذاتی جذبے کی عکاسی گردن زدنی ہے۔ سوال یہ ہے کہ نقوش بنتے کیسے ہیں؟ Arp اس کے پانچ خصائص پر زور دیتا ہے:

1. Verdichtung ایجاز یا ارتکاز
2. Verhartung سختی
3. Gerinnens بستگی یا انجماد
4. Dickerwerdens دبازت
5. Menwachsens ارتقائے باہمی

اس طرح کنکریٹ آرٹ کا کوئی نقش اسی وقت بن سکتا ہے جب اس میں ارتکاز، سختی، انجماد اور دبازت ہو اور پھر یہ خصائص ایک دوسرے کے نمو میں باہم معاون بھی ہوں۔ Bann لکھتا ہے کہ میں نے کنکریٹ آرٹ کے یہ نکتے 1940 کے اپنے ایک مضمون Konkrete Kunst میں بیان کیے تھے۔ یہیں سے پہلی بار Gomringer نے کنکریٹ شاعری کا درس لیا۔ اس نے آرٹ کے Distillation کو شاعری کے لیے Constellation سے بدل دیا۔ اس طرح شعرا کا کام تصویر کی کشید کی جگہ مجموعۂ نجوم کی تشکیل ٹھہرا Gomringer نے ایک جگہ اس کا اظہار کیا تھا کہ وہ شاعری کا ایک ایسا مجموعہ شائع کرنا چاہتا ہے جو ایک قسم کی

لسانی تشکیل کی مثال ہوگا۔ Gomringer وہ مجموعہ تو شائع نہ کر سکا، لیکن اس نے اس کا مقدمہ 1956 میں Die Konkrete Dichtung کے عنوان سے لکھا تھا۔ اس مقدمے کو کنکریٹ شاعری کے اولین منشور کی حیثیت حاصل ہے۔ Gomringer اس منشور کی اشاعت سے پہلے بھی کنکریٹ شاعری کے نمونے پیش کرتا رہا تھا۔ ایسی شاعری یا نقوش سے جنوبی امریکہ کے شعرا کافی روشنی لیتے رہے۔ برازیل کے شعرا کا ایک حلقہ Noin Gardres کے نام سے معروف تھا۔ اس حلقے نے کنکریٹ شاعری کے مجموعے بھی نکالے تھے۔ Fenellosa نے چینی تصویری رسم الخط Chinese Ideogram کا سہارا لے کر کنکریٹ شاعری کے تجربے کیے۔ ملارمے نے Coup De Des میں اور Webren نے Klangfar Benmelodie میں نحومکانی Spatial Syntex کا اصول اپنایا۔ Augusto Decompos نے نحومکانی کو بنیاد بنا کر Poetamenos کے عنوان سے کنکریٹ شاعری کا ایک سلسلہ شروع کیا۔ 1965 تک اس قماش کی شاعری کی نہ صرف متنوع شکلیں سامنے آگئیں بلکہ اب صرف کنکریٹ کہہ دینا کتنے ہی شاعروں کے لیے تسکین کا سامان نہیں تھا۔ چنانچہ Honedard نے ایک مضمون Wider Concrete کے موضوع پر لکھا۔ اس مضمون کی غایت یہ تھی کہ اب تک کنکریٹ شاعری جیسی کچھ بھی ہوتی آرہی ہے۔ وہ اس عظیم مقصد کو پورا کرنے سے قاصر ہے جو اس تحریک سے وابستہ تھا۔

بہرحال، کنکریٹ شاعری کی تحریک کسی ایک مقام تک محدود نہیں رہی۔ برازیل میں Pedroxisto جرمنی میں Helmut Heissen Buttel اور Glaus Bremer آسٹریلیا میں Friedrich Achleitner اور Ernest Jandle کنکریٹ شاعری کی تخلیق کرتے رہے۔ اسی تحریک کا اثر اسکاٹ لینڈ اور فرانس پر بھی پڑا۔ Hamilton Fintay نے Rapel کے نام سے کنکریٹ نظموں کا ایک مجموعہ شائع کیا John Furnival Franzmon Pierre Albert Birot کی کنکریٹ نظمیں بھی برابر چھپتی رہیں۔

کنکریٹ شاعری کی تحریک کو وسعت دینے میں فنلنے کے رسالہ Poor Old Tired Horse کا بڑا زبردست ہاتھ رہا۔ اس رسالے کا نام جتنا عجیب وغریب ہے وہ ظاہر ہے اور سودا کے گھوڑے کی یاد دلاتا ہے۔ یوں تو اس رسالے میں ایسے شعرا جو کنکریٹ شاعری کے میدان

میں خاصے مشہور ہو چکے تھے، برابر چھپتے رہتے تھے، لیکن اس کا دسواں شمارہ کنکریٹ شاعری نمبر تھا۔ ایک دوسرا رسالہ Garnier Lesletters کی ادارت میں چھپتا تھا۔ کنکریٹ شاعری پر تنقیدی مضامین کے لیے وقف تھا۔

کنکریٹ شاعری کی تحریک کے ارتقا کے اس جائزے سے اتنا اندازہ تو ہو ہی جاتا ہے کہ یہ شاعری ایسی جگہوں اور قوموں میں بھی پھلی پھولی جو اپنے تمدن اور ثقافت کے اعتبار سے نہ صرف مختلف تھیں بلکہ متضاد بھی تھیں۔ اس تحریک کی جو چیز اکثر شعرا کو بھا گئی وہ اس کا نام نہاد بین الاقوامی کردار تھا۔ Gomringer اس کے کینوس سے بحث کرتے ہوئے اسے آفاقیت کی حاصل (Universal Isches Germeinchaft Dichtung) شاعری بتاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کنکریٹ شاعری کے علم برداروں کا واحد مدعا یہی ہے کہ تمام قومیں یکساں طور پر ان کی شاعری سے حظ اٹھا سکیں۔ لیکن جیسا کہ میں نے آگے بھی لکھا ہے کہ وہ زبان کو قطعی طور پر نظر انداز نہیں کر دیتے۔ بلکہ ان کا خیال ہے کہ لسانی حد بندیاں Ideogram کی مدد سے توڑی جا سکتی ہیں۔ چنانچہ وہ اس امر پر اصرار کرتے ہیں کہ شاعری کے معاملے میں جو خدمت زبان انجام دے رہی ہے، وہی کام لفظوں پر مبنی گراف سے بطریق احسن لیا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ گراف کی آفاقیت مسلم ہے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ کنکریٹ شاعری کی تحریک میں بصری اور عینی مفہوم کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے۔ شاعری سے دلچسپی رکھنے والے حضرات پر یہ پابندی عائد نہیں ہوتی کہ وہ اس کے متن کی زبان سے بھی واقف ہوں۔ اس لیے کہ اشعار کی ساخت، ترتیب یا ہیئت ہی ان کے مفہوم کی وضاحت کا سب سے بڑا ذریعہ ہوگی۔ اشعار پر ایک نظر ڈال دینا کافی ہے۔ ان کی بناوٹ کی خوبی ان کے معنی واضح کر دے گی۔ اس لیے کنکریٹ شاعری میں منطقی، لسانی ربط کی کوئی اہمیت اور ضرورت باقی نہیں رہتی، بلکہ اہمیت اس بات کی ہوتی ہے کہ کس طرح الفاظ کی غیر منطقی ترتیب و تزئین سے معنی کو بصری اور ٹھوس بنایا جا سکتا ہے۔

اس بحث سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ کنکریٹ شاعری ایک قسم کی شاعرانہ مصوری ہے۔ ہر چند کہ اسے برتنے والوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ اس کا تعلق مصوری سے کم لیکن الفاظ کی غیر منطقی ترتیب سے زیادہ ہے لیکن چونکہ اس ترتیب کا مقصد ہی معنی کی تصویر ابھارنا ہے، اسی لیے اسے مصوری کے زمرے سے الگ کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ فنلے کی ایک نظم دیکھیے:

pair
pair g
, ir girla
u pair gi
-il girl au
-rlau pair gi
pair girl au pai
rl au pair girl au
irl au pair girl au pa
air girl au pair girla
au pair girl au pair
l au pair girl au pa
u pair girl au pa
l au pair girl a

یہ نظم تین الفاظ Au Pair Girl سے بنائی گئی ہے۔ ان تینوں الفاظ کی ترتیب اس طرح دی گئی ہے کہ ناشپاتی کی ایک ٹھوس شکل نمایاں ہو جاتی ہے۔ کوئی girl یا pair کے معنی نہیں جانتا تو اس سے زیادہ فرق نہیں پڑتا۔ ایک خیال کے مطابق ناشپاتی کی تصویری ہیئت ہی شاعرانہ حظ بخشنے کے لیے کافی ہے۔ حالانکہ شاعر نے Pear نہیں، بلکہ pair استعمال کیا ہے۔ Bann کہتا ہے کہ کئی دوسری باتوں کے علاوہ یہاں لڑکی کو ناشپاتی سے تشبیہ دی گئی ہے۔ میرے خیال میں یہ تشبیہ کچھ بہت نمایاں نہیں ہے۔ اس لیے کہ جب تک girl کے معنی معلوم نہ ہوں مشابہت کا کوئی مفہوم از خود پیدا نہیں ہوتا۔ شاید اسی وجہ سے کنکریٹ شاعری کے کچھ شعرا ترسیل کی ناکامی سے بچنے کے لیے الفاظ کی ایک مختصر فرہنگ دینے پر مجبور ہوئے تھے۔ ایسے میں یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ کنکریٹ شاعری بھی آفاقی ترسیل کا مسئلہ مکمل طور پر حل کرنے سے قاصر ہے۔

ایک اور مثال لیجیے:

Klares Klares
KlaresKlares
KlareKlares
KlarKlares
KlaKlares
KlKlares
KKlares
Klares
KKlares
KlKlares
KlaKlares
KlarKlares
KlareKlares
KlaresKlares
Klares Klares

اس نظم کا عنوان ہے Klare نقادوں کے مطابق Glaus Bremer کی یہ نظم 'صفائی' کے بارے میں ہے۔ ممکن ہے کہ مصوری کے فن کار یہاں 'صفائی' کو مجسم دیکھ لیں، لیکن عام آدمی کی عقل حیران ہے کہ یہ نظم 'صفائی' کے بارے میں کس طرح ہے۔ خصوصاً اس وقت جب اسے یہ معلوم نہ ہو کہ Klares 'صاف' کے معنی میں ہے۔ نظم کی ساخت بذاتِ خود کوئی مدد نہیں کرتی۔ اس لیے 'صفائی' کی نام نہاد 'تصوریت' خالق کے ذہن میں ہو تو ہو دیکھنے والوں کی آنکھوں سے مخفی رہتی ہے۔ اس نظم کے بارے میں Stephen Bann کے جملے ملاحظہ ہوں:

"Bremer's poem is ideogrammatic in the sense that it forms a simple, fully realised structure. This Element of compression is not only visual. The poem evokes a precise area of meaning and does not tempt to stray beyond..."

ممکن ہے Bann کنکریٹ شاعری کو سمجھنے کے لیے ایک خاص قسم کا درک رکھتے ہوں، اس لیے Klares کا مفہوم سمجھنے میں انھیں کوئی قباحت نہیں ہوتی ہو۔ لیکن اس کی تشریح کے باوجود نظم کے اپنے ڈھانچے سے 'صفائی' کا کوئی تصور نہیں ابھرتا۔ ذرا ایک نمونہ دیکھیے:

Stille

Stille

Stille die

Stille

die Stille

Stillen

Stille

die Stille

der Stille

die Stiller

der Stille

Stillen

die Stille

Stille

Stille

اس نظم کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ Permutational ہے اور Gerhard نے اپنی اس نظم میں 'خاموشی' کو ٹھوس شکل دے دی ہے۔ ہدایت کی گئی ہے کہ اس کے الفاظ آہستہ آہستہ پڑھے جائیں تب ہی خاموشی کی بصری نوعیت نمایاں ہو سکے گی۔

بہر حال، ان نظموں کے پس منظر میں یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں معلوم ہوتا کہ کچھ اسی قسم کے تجربے Apollinaire 1918 نے اپنے Calligrammes میں اعراب Punctuations کو پس پشت ڈال کر تصویری فضا بندی سے کام لیا تھا۔ کنکریٹ شاعری کے علمبردار Appolainaire کی نظموں کو محض خطاطی کہہ کر ٹال دیتے ہیں اور اس کا اظہار کرتے ہیں کہ کنکریٹ شاعری کی نئی تحریک کا Calligrammes سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ لیکن میرے خیال میں کنکریٹ شاعری کا تصور کنکریٹ آرٹ کے متذکرہ منشور سے نہیں ابھرا بلکہ یہ تحریک Calligrammes ہی کی روایت کی توسیع ہے۔

ویسے کنکریٹ شاعری کے ابتدائی نقوش سولہویں صدی کے مشہور فرانسیسی شاعر Rabelais کے یہاں ملتے ہیں۔ پچھلے دنوں میں اس کی شاعری پر J.E. Heseltine کا ایک مضمون پڑھ رہا تھا۔

Heseltine نے اس کے ایک گیت Epilenic کا ذکر کیا ہے۔ یہ گیت دراصل Bacchus کی مدح میں ہے۔ لیکن اس کی مطبوعہ صورت ایک بوتل کی ہے۔

بہر حال، کنکریٹ شاعری کی تحریک نئی ہو یا پرانی، مصوری سے اس کا رشتہ تو ہے ہی۔ چنانچہ لسانی حد بندیوں کو توڑنے والے نہ صرف یہ کہ اپنے مقصد میں ناکام ہیں بلکہ اپنے ناظر یا قاری پر ایک مصیبت اور لاد دیتے ہیں کہ وہ پہلے مصوری سیکھے تب ان کے شعر پڑھے یا دیکھے۔

O

تاثریت

(Impressionism)

تاثریت سے متعلق عام طور پر یہ مشہور ہے کہ اس رجحان کی ابتدا فرانس کے مشہور مصور کلاڈے مانے (Claude Monets) کی تصویر بعنوان "Impression Soleil Levant" سے ہوئی۔ جسے اس نے 1877 میں نمائش کے لیے پیرس میں پیش کیا تھا اور جس میں اس نے سمندر میں طلوع آفتاب [1] کے منظر کو پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن کلاڈے مانے سے کچھ عرصے پہلے کے مصور ایڈورڈ مانے (Edvard Monets) کی تصویروں میں بھی ہمیں تاثریتی عناصر ملتے ہیں۔ اس نے بھی تاثراتی مصوری کی طرح تفصیل اور وضاحت کو نظرانداز کر کے اپنی تصویروں میں رنگوں کی وساطت سے اس کا مجموعی تاثر ابھارنے کی کوشش کی تھی۔ ہسٹری آف ماڈرن آرٹ کے مصنف نے تاثریت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''فرانسیسی مصوری میں تاثریت اور دنیا میں اس کے پھیلاؤ سے متعلق عرصہ سے یہ خیال عام ہے کہ یہ حقیقت نگاری کی نکھری ہوئی شکل ہے۔ انیسویں صدی کے وسط کے حقیقت نگاروں نے خارجی دنیا کی جتنی زیادہ ترجمانی کرنے کی کوشش کی (جیسی کہ وہ انہیں بظاہر نظر آتی تھی) اتنا ہی انہیں اس بات کا احساس ہوتا گیا کہ حقیقت دراصل خارجی اشیا (ٹھوس اور مرئی اشیاء) میں نہیں بلکہ مشاہدہ کرنے والی آنکھ میں مضمر ہے۔'' [2]

اس حقیقت سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اس رجحان پر یقین رکھنے والے ادیب یا فنکار حقیقت کو داخلی تجربہ قرار دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مانے (Monets)، سائزلی (Sisely) اور پسارو (Pissarro) جو کہ مصوری کے تاثراتی اسلوب کے بلند ترین ستون ہیں، پردۂ ذہن پر

سے تیزی کے ساتھ گذرنے والے تاثرات کو رنگوں کی وساطت سے کینوس پر منتقل کرنے کو فن کا طرۂ امتیاز تصور کرتے ہیں۔ پردۂ ذہن پر سے گذرتے ہوئے برق رفتار تاثرات کو برش کی چند ضربوں سے کینوس پر منتقل کرنا ہی ان کے نزدیک فن مصوری کی معراج ہے۔ یہ لوگ روشنی کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس طرح کہ وہ اشیا سے منعکس ہوتی ہے۔ ان کی تصویروں میں تمام خاکے دھندلے اور تمام ہیئتیں منتشر ومخلوط اور مبہم ہوتی ہیں۔ ایک رنگ دوسرے رنگ میں گڈمڈ ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

ادب میں تاثریت کی تعریف کرنا ممکن یا آسان نہیں۔ تاثراتی رجحان سے تعلق رکھنے والے ادیب اور شاعر بھی پردۂ ذہن پر سے تیزی کے ساتھ گذرتے ہوئے تاثرات کو جب کہ وہ احساس کے دائرے سے نکل کر جذبات (Feelings) کی شکل اختیار کرتے ہیں، فوری طور پر گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر ان کا فن غیر عقلی اور تمام منطقی وضاحتوں کی ضد ہوتا ہے۔ یہ منطقی دلائل سے گریز کرتے ہیں اور ذہن کی ان حالتوں پر بھروسہ کرتے ہیں جن کی وضاحت دلائل و براہین کے بس کی بات نہیں۔ یہاں بھی خیال کے خاکے دھندلے ہیئتیں منتشر اور پیکر نوزائیدہ ہوتے ہیں۔ اشیا کے نام لینے کی بجائے یہاں ادیب اس تاثر کو بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اشیا اس کے ذہن پر ثبت کرتی ہیں۔

ورلین کا مشہور مقالہ فن شاعری (Art Poetique) شاعری کے اس تاثراتی دبستان کا منشور بتایا جاتا ہے لیکن اس کی اپنی شاعری تاثراتی نہیں ہے اسی طرح بودلیر اور میلارمے کی شاعری بھی تعقلی اور غیر تاثراتی ہے۔ البتہ Amy Lowell اور John Gould Fletcher کی نظموں میں تاثریت کافی حد تک موجود ہے۔ کلاڈ ڈیلوسی (Claude Deliussy) کی نظمیں اس سلسلے میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ وہ ان میں زیادہ زور لے اور آہنگ پر دیتا ہے۔ ان میں لے کی مختلف تہیں ایک دوسرے پر جمی ہوئی ملتی ہیں یعنی کسی ایک لے کو دوسری لے سے جدا کرنا یا دونوں کے مابین امتیاز کرنا دشوار ہوتا ہے۔ ارتفاع موزونی کی طرف یہ لوگ کوئی توجہ نہیں دیتے۔[3] ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے تاثریت کی تعریف کرتے ہوئے کہا ہے:

> ''برگساں کے خیالات کا فلسفیانہ حلقوں کے باہر بھی اثر ہوا اور ان سب ادیبوں اور فنکاروں نے پورا پورا فائدہ اٹھایا جو سطحی عقلیت سے بیزار تھے اور پر اسرار باطنیت کے سہارے نامعلوم حقیقت کے متلاشی تھے۔ بیسویں صدی

کے شروع میں ادیبوں، شاعروں اور فنکاروں کی جو پیڑھی آئی، اس نے محسوس کیا کہ اس کے پیش رو جس ڈگر پر چلے آرہے تھے، وہ اعتماد کے لائق نہیں رہی۔ برگساں کے فلسفے نے ذہنی تصورات کی اس عمارت کو جو صدیوں سے مستحکم خیال کی جارہی تھی، ڈھادیا۔ اس عمارت کے گرنے کی کوشش کی جانے لگی۔ فضا میں نئی نئی آوازیں گونجنے لگیں۔ اسی زمانے میں مصوری میں تاثر پرستی کے دبستان کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ سیزان (Cezanne) اور اس کے مسلک کے ماننے والوں کے نزدیک عالم جو نظر آتا تھا، وہ متعدد رنگین نقطوں میں منقسم ہے۔ تناظر اور تناسب غیر ضروری ہے۔ فنکار کو چاہیے کہ فطرت کی نقل کی بجائے اس پر اپنا تاثر و احساس طاری کردے اور من مانے طور پر اس کی توجیہ کرے۔ فنکار کا تصور فطرت کی رعنائی کو اس طرح سے سمیٹے کہ خود حقیقت بن جائے یہ داخلیت کا مسلک تھا جس نے معروضی اور خارجی حقیقت کے احترام کو خاک میں ملادیا۔ خود فطرت سے زیادہ اس کا اندرونی تاثر و احساس قابل قدر قرار پائے۔ فطرت کی ٹھوس اور پائیدار اشیاء تصویر میں ایسی نظر آنے لگیں، جیسے نشے کی حالت میں ڈگمگا رہی ہوں۔'' 4

اس رجحان کو زیادہ فروغ حاصل نہ ہوسکا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ اس کے علمبرداروں نے آرٹ کی آفاقی قدروں سے انحراف کرکے اسے محض ذاتی تجربہ بنانے کی کوشش کی۔ اردو ادب میں اس رجحان کو صرف تنقید میں جگہ مل سکی ہے۔ عبادت بریلوی نے اس موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اردو تنقید کی تاریخ میں بھی تاثراتی تنقید کی جھلکیاں کہیں کہیں نظر آتی ہیں۔ سب سے پہلے اردو میں داد کی وہ روایت ہی موجود ہے جس کا سلسلہ مشاعروں سے شروع ہوا تھا۔ اس روایت کے اثرات تذکروں میں بھی ملتے ہیں اور دوسرے نقادوں پر بھی اس کا اثر ہے۔'' 5

لیکن تاثراتی تنقید کے عناصر پر جب باضابطہ بحث شروع ہوتی ہے تو ہمیں شدید مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے کیونکہ ہم اسے تاثراتی رجحان سے انصاف کرتے ہوئے نہیں پاتے۔

اردو تنقید میں جن لوگوں کے نام اس رجحان سے وابستہ کیے جاتے ہیں ان میں امداد امام اثر،

مہدی افادی، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، عبدالرحمٰن بجنوری اور فراق گورکھپوری وغیرہ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔

امداد امام اثر سے متعلق عبادت بریلوی لکھتا ہے:

> ''امداد امام اثر شاعری کو ملکی خصوصیات کا حامل اور مقامی روایات کا علمبردار خیال کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں شاعری کا اپنے گردوپیش کے حالات اور چیزوں سے متاثر ہونا روح کو بھی خوشی بخشتی ہے۔ ان کے نزدیک اس کو قوم اور ملک کے اخلاق وعادات کو درست کرنا چاہیے۔''6

ادب سے متعلق اس قسم کا افادی اور جمالیاتی نظریہ رکھنے والا نقاد تاثراتی ہو ہی نہیں سکتا۔ امداد امام اثر کے خیالات سے واقف ہوتے ہوئے بھی اگر عبادت اسے تاثراتی قرار دینے پر بضد ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ تاثریت سے متعلق اس کی معلومات صحیح نہیں۔

مہدی افادی بھی مجموعی طور پر تعلقی ہے۔ محض چند مثالوں کی بنا پر اسے تاثراتی قرار دینا سودمند نہ ہوگا۔ فراق، مجنوں اور نیاز سے متعلق بھی ڈاکٹر عبادت بریلوی نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے، اس سے یہ بات مزید واضح ہوجاتی ہے کہ تاثراتی تنقید سے متعلق وہ کسی غلط فہمی کا شکار ہے۔ ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''فراق اور مجنوں کی ابتدائی تنقیدیں نیاز ہی کے رنگ میں ہیں۔ البتہ ایک ان میں ضرور نظر آتا ہے، وہ یہ کہ نیاز پر تاثراتی تنقید کے اثرات اس حد تک غالب ہیں کہ وہ تنقید کرتے وقت عقل وشعور سے بہت کم کام لیتے ہیں۔ ان کی تنقید کی بنیاد وجدان اور جذبات پر استوار رہتی ہے۔ لیکن فراق اور مجنوں تاثرات کو پیش کرنے میں تھوڑا سا عقل وشعور سے کام ضرور لیتے ہیں۔ جب وہ فنی یا ادبی تنقید کے متعلق اپنے تاثرات کو پیش کرتے ہیں تو ساتھ ہی اس بات کی طرف بھی اشارہ کردیتے ہیں کہ وہ تاثر ان پر کیوں ہوتا ہے۔ اس تاثر کی حقیقت ونوعیت کیا ہے۔ بہر حال تاثرات کے اظہار کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں قدرے عقل وشعور کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔''7

عقل وشعور کی چاشنی صرف فراق اور مجنوں کی تنقیدوں میں ہی نہیں بلکہ نیاز کی تنقیدوں

میں بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔ لیکن المیہ تو یہ ہے کہ عقل وشعور کی موجودگی کے باوجود عبادت ان کی تنقیدوں کو تاثراتی قرار دیتا ہے اور اس حقیقت پر غور نہیں کیا جاتا ہے کہ تاثراتی تنقید تو قطعی غیر عقلی ہوتی ہے اسے دلائل و براہین کے ترازو پر تولا نہیں جاسکتا۔ فراقؔ اور مجنوںؔ کی تنقید اگر عقل وشعوری ہے تو پھر وہ تاثراتی کہاں رہ جاتی ہے۔ ایک تاثراتی نقاد جو کچھ کہتا ہے اس کے ثبوت اپنے تاثر کے اظہار کے لیے اسے استعاروں، تشبیہوں اور پیکروں کے استعمال کی پوری آزادی ہوتی ہے۔ اظہار کے یہ وسائل ثبوت یا دلائل و براہین کے دائرے میں شمار نہیں ہوتے، نیاز تاثراتی کم اور جمالیاتی زیادہ ہے۔ مجنوں کو تاثراتی کہنے کی بجائے ترقی پسند کہنا زیادہ بہتر ہے۔

فراق کو میں خالص تاثراتی تو نہیں کہتا البتہ وہ اپنے دوسرے ساتھیوں سے زیادہ تاثراتی ضرور ہے۔ جذباتی انتہاپسندی جسے تاثراتی تنقید کا طرۂ امتیاز کہنا چاہیے فراقؔ کے تنقیدی مضامین کا خاصہ ہے۔ وہ تنقید کرتے کرتے شاعری کرنے لگتا ہے اور وہ شخصیت جسے اس نے اپنا موضوع بنایا ہوتا ہے، ایک خوبصورت شاعرانہ تخیل بن کر رہ جاتی ہے۔ اس قسم کی تنقید میں نقاد شاعروں کی واہ واہ جیسا انداز اختیار کرتا ہے۔ فراقؔ کے مضامین سے دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

> "آ......ہا......ہا آواز کو کس نرمی کے ساتھ سانچے میں ڈھالا ہے الہامی مطلع ہے۔ حالیؔ کے ہم عصر مشہور غزل گو اور خالص غزل گو شعرا کے دواوین سے ایک ایسا مطلع ڈھونڈ نکالیں۔" 8

> "کیسی ہی زبان نکالی ہے۔ بے ردیف کی غزل ہے۔ ہر شعر کی آواز سانچے میں ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ کس سلاست سے جذبات، خیالات اور مشاہدات، بیان ہوسکتے ہیں۔" 9

بجنوری کو تاثراتی نقاد کہنے کی بجائے تقابلی نقاد کہنا زیادہ بہتر ہے۔ تقابلی تنقید سب سے زیادہ عقلی، شعوری اور توضیحی ہوتی ہے۔ اس میں نقاد اپنے ادراک سے زیادہ علم و مطالعے پر بھروسہ کرتا ہے اور اسی کے سہارے اس بحر زخار کے پار اترتا ہے۔ اس میں نقاد کا مطالعہ جتنا وسیع ہوگا وہ اتنا ہی کامیاب ثابت ہوسکے گا۔ محض تاثرات یہاں کوئی مدد نہیں کرسکتے۔ تاثراتی تنقید ہر لحاظ سے ذاتی اور انفرادی ہوتی ہے۔ محض تاثرات یہاں کوئی مدد نہیں کرسکتے۔ تاثراتی

تنقید ہر لحاظ سے ذاتی اور انفرادی ہوتی ہے جب کہ تقابلی تنقید آفاقی اور عالمی اقدار کو ہمیشہ پیش پیش رکھتی ہے۔ شاعری یا ادب کی دوسری اصناف میں تاثریت کی تلاش لایعنی ہے کیونکہ یہ کہنا کہ کون سا فن پارہ فنکار نے کس برق رفتار تاثر کے تحت تشکیل دیا ہے اور کون سا نہیں، قطعی دشوار ہے۔ فنکار کوئی آٹو میٹک کیمرہ تو ہوتا نہیں کہ جونہی کوئی تاثر اس کے پردۂ ذہن پر لہرائے تو وہ اسے فوراً اپنے ذہن میں اسی طرح ساکن کر دے جس طرح کیمرہ کا بٹن دبنے سے کوئی شبیہ کیمرہ کی فلم پر ساکن ہو جاتی ہے۔ کسی تاثر کو ایک مکمل فن پارے میں منتقل کرنے کے لیے وقت اور فن کی ضرورت ہوتی ہے۔ دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ ایک تاثر پردۂ ذہن پر نمودار ہونے کے بعد فنکار کا انتظار نہیں کرتا۔ وہ پردۂ ذہن پر نمودار ہوتا ہے اور آگے بڑھ جاتا ہے چنانچہ کسی خاص تاثر کی تصویر اتارنے کے لیے اسے گرفت میں لانے کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ ضرورت اس وقت تک پوری نہیں ہو سکتی جب تک کہ ہم اس تاثر کو اس کے ماضی و مستقبل یعنی اس کے لاحقوں اور سابقوں سے جدا نہیں کر دیتے۔ فنکار کی اسی حرکت سے شعور کی عمل داری شروع ہوتی ہے جو بالآخر فن پارے کی تخلیق پر ختم ہوتی ہے۔

یوں اگر بغور دیکھا جائے تو ہر فن پارہ کسی نہ کسی تاثر ہی کی دین ہوتا ہے لیکن کسی فن پارے کے مطالعے کے بعد یہ فیصلہ کرنا کہ اس کی تشکیل کے دوران عقل و شعور نے تاثر کے عمل میں کوئی حصہ ادا کیا ہے یا نہیں ابھی انسان کی دسترس سے باہر ہے۔ البتہ ایک نقاد کے لیے یہ کہنا بہت آسان ہے کہ ایک خاص فن پارے کے مطالعے نے اس کے ادراک کو کس حد تک متاثر کیا ہے یا کہ ایک نظم کے مطالعے کے بعد اس نے اپنے احساسات میں کیا کیا تبدیلیاں محسوس کی ہیں۔

ڈاکٹر شارب ردولوی کا یہ کہنا کہ ''خیال و معنی کی پیچیدگیوں میں پڑنا تاثراتی نقاد کا کام نہیں ہے، اسے تو صرف ان محاسن کو دیکھنا ہے جو حواس اور احساسات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔''[10]

تاثراتی نقاد کی درست تعریف نہیں، تاثراتی نقاد اگر محاسن کو معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ خیال اور معنی کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس لیے محاسن سے زیادہ اسے تاثریت اور جمالیات میں اتنا ہی فرق ہے کہ اولاً ذکر محاسن کے تاثر سے تعلق رکھتی ہے اور موخر الذکر تاثر کے ساتھ ساتھ اس کے سرچشموں کی نشاندہی بھی کرتی ہے یعنی تاثریت ہمیں صرف یہ بتاتی ہے کہ کس فن

پارے سے وہ تاثر اس نے کیا۔ تاثر اخذ کیا گیا لیکن جمالیات اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتاتی ہے کہ کس فن پارے سے اس نے کیا تاثر کیا۔ چنانچہ اس طرح اولاً ذکر غیر عقلی قرار پاتی ہے۔ تاثریت ہمیں یہ نہیں بتاتی کہ کسی خاص شے نے نقاد کو کیوں کر متاثر کیا یا کن محاسن کی وجہ سے اس کے ذہن پر وہ تاثر نمودار ہوا بلکہ صرف یہ بتاتی ہے کہ کوئی خاص شے دیکھ کر اس نے کیا محسوس کیا ہے۔ اس کے ادراک کی سطح پر کیسی جل ترنگ بجنے لگتی ہے۔ اس کا کام فن پارے کے مختلف محاسن کے نام لے کر تاثرات بیان کرنا نہیں بلکہ کسی فن پارے کے مجموعی تاثر کو پیش کرنا ہے مثلاً اگر مجھے کسی غم آلودہ نظم پر ایک تاثراتی نقاد کی حیثیت سے تنقید کرنا ہوتو وہ اس طرح سے ہوگی۔

''اف کیا نظم کہی ہے۔ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ نظم کی پوری فضا پر دردو کرب محیط ہے۔ ہر لفظ ایک تیر کی طرح دل میں اترتا چلا جاتا ہے۔ وجود پر ایک کپکپی سی طاری ہو جاتی ہے اور دم بھر کے لیے یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے کوئی وسیع برفستان میں تنہا کھڑا اپنی سانسوں کو منجمد ہوتے ہوئے محسوس کر رہا ہو''

اسی طرح کسی ولولہ انگیز نظم پر یوں تنقید کی جائے گی۔

''نظم خوب ہے۔ جوں جوں پڑھتے جاتے ہیں دل کی دھڑکن اور سانس کی رفتار تیز تر ہوتی چلی جاتی ہے۔ خون کھول اٹھتا ہے اور دم بھر کے لیے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے قاری خود کسی میدان کارزار میں برسر پیکار ہو۔ نظم کو ختم کرنے کے بعد سارا جسم دکھتا ہوا محسوس ہوتا ہے، جیسے قاری خود تلوار اٹھائے دشمنوں کی صفوں پر یلغار کرتا رہا ہے۔''

یہ مثالیں پیش کرنے کا مطلب صرف یہ بتانا ہے کہ تاثراتی نقاد کا تعلق زیادہ تر کسی فن پارے کے مجموعی تاثر سے ہوتا ہے۔ جزئیات سے وہ اکثر احتراز کرتا ہے کیونکہ جزئیات میں الجھ جانے سے وہ اکثر شعوری اور تعلقی ہو جاتا ہے۔

تاثریت کے ان لوازم کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہمارے نقاد ابھی تاثراتی تنقید کے تقاضوں سے کماحقہ واقف نہیں ہیں۔ صرف اتنا جان لینا کہ کسی شے سے متعلق ذاتی تاثرات کا اظہار تاثراتی تنقید ہے، کافی نہیں۔ اس اظہار کی دوسری خصوصیات کیا ہیں، ان کو جاننا اور ان سے عہدہ برآ ہونا بھی ضروری ہے۔ ہماری اردو تنقید میں آزاد سے لے کر خورشید الاسلام تک جتنے بھی نقاد اس رجحان سے وابستہ کیے جاتے ہیں ان کی تنقیدوں

میں (ماسوائے فراق کے) عقلی عنصر بہت حد تک موجود ہے۔ اس لیے ہمارے ہاں اگر کسی کو صحیح معنوں میں تاثراتی کہا جاسکتا ہے تو وہ فراق ہے۔

حواشی

1. Ency. Britanica, Volume12, p 125
2. H.H. Arnason, A History of Modern Art p 21
3. A. Preminger- Ency. of Poetry and Poetics P 318

4. ڈاکٹر یوسف حسین خاں: فرانسیسی ادب، ص462
5. ڈاکٹر عبادت بریلوی: اردو تنقید کا ارتقا، ص326
6. ایضاً، ص212
7. ڈاکٹر عبادت بریلوی: اردو تنقید کا ارتقا، ص393
8. فراق گورکھپوری: 'اندازے'، ص283
9. ایضاً، ص283
10. شارب ردولوی، جدید اردو تنقید: اصول و نظریات، ص79-278

O

(جدید ادبی و تنقیدی نظریات: پروفیسر ظہورالدین، اشاعت: 2005، ناشر: ادارہ فکر جدید، 922، دریا گنج، نئی دہلی)

اظہاریت

(Expressionism)

اظہاریت کی اصطلاح کو ایل واک سیلز (L. Vauxcelles) نے جولین اگسٹ ہاروے (Julian August Hervey) کی متعدد تصویریں دیکھنے کے بعد جنہیں 1901 میں اظہاریت (Expressionism) کے عنوان کے تحت عام نمائش کے لیے پیش کیا گیا، وضع کیا۔ جرمنی میں جہاں اس رجحان کو خاطر خواہ فروغ حاصل ہوا، پہلے 1911 میں تصویروں کے لیے اور پھر 1914 میں ادب کے لیے استعمال کیا گیا۔ فرانس میں یہ تحریک 1905 میں Les Fauves کی نمائش کے ساتھ سامنے آئی۔

اس نظریے کے حامیوں کے ہاں کسی مشترکہ کڑی کو ڈھونڈ نکالنا آسان نہیں۔ پھر بھی چند باتیں ایسی ضرور ہیں جن کو سامنے رکھ کر اس تحریک کا ایک اجمالی خاکہ تیار کیا جا سکتا ہے مثلاً یہ لوگ جذبات و خیالات کے پُر زور اظہار پر یقین رکھتے ہیں۔ نقل نہ اتارنے اور ایک بار پیش کردہ شے کو دوبارہ پیش نہ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ اس رجحان سے وابستہ مصور مجرد ہیئتوں کا سہارا لیتے ہوئے مقامی رنگوں سے احتراز کر کے غیر حقیقی تکنیک اختیار کرنے پر زور دیتے ہیں۔ روح کی ایسی حالتوں کو حرکت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں جو الفاظ کا سہارا نہیں پا سکتیں۔ ان کا قول ہے کہ دنیا جہاں تھی وہیں ہے، اسے دہرانے سے کچھ حاصل نہیں ہو سکتا۔ یہ لوگ ٹھوس کے مقابلے میں مجرد اور غیر مرئی اشیا کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں غیر واضح تصویریں ملتی ہیں۔ چونکہ یہ سب ادراک و منطق کے دشمن اور خوابوں کی دنیا کے دلدادہ ہیں اس لیے ان کے ہاں سوز و گداز بھی بدرجہ اتم موجود ہے اور یہ اپنے جذبات و خیالات کو درد ناک لیکن دل پذیر انداز میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس نظریے کے تحت لکھے گئے

ڈراموں اور نظموں کے مطالعے سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ اظہار کو اول جگہ دیتے ہیں اور ایسی ہیئت کا تعین عمل میں لاتے ہیں جس میں Harmony سے زیادہ Rhythm کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں ہم کو غیر مرتب نحوی ساخت متحرک اور موثر پیکر کاری اور خیال و عمل کا عدم تسلسل وغیرہ خصوصیات بکثرت ملتی ہیں۔ اظہاری ادیب اس فانی دنیا میں جکڑے ہوئے انسان اور تقدیر کے مسائل کو اپنا موضوع بناتا ہے۔

جرمنی میں بھی دوسرے ممالک کی طرح اس نظریے نے زیادہ تر شاعری اور ڈراموں میں رواج پایا۔ Strindberg اور Wede Kind سے لے کر Barlack تک جرمن کے اظہاریت پرست ڈراما نگاروں نے دنیائے ادب کی قابل قدر خدمت انجام دی۔ شاعری کا دور 1910 سے 1920 تک ہے جس کے بعد اس کی جگہ سرریلزم اور نوریلزم وغیرہ رجحانات نے لی۔ اس کی مثال Bertolt Brecht کی ان نظموں میں بخوبی مل سکتی ہے جو Hans Posticle کے نام سے 1927 میں شائع ہوئیں۔

جرمنی سے باہر دوسرے ممالک میں اس نظریے کو سمجھنے کی بہت کم کوشش کی گئی ہے۔ فرانس میں اس نظریے کو ٹھہرنے کا موقع ہی نہ ملا۔ البتہ اینگلوسیکس ادب میں اس کا اثر زیادہ تر ڈراموں میں ملتا ہے۔ O'Neill کا "Hairy Ape"، Eleuerrice کا Aiding Machine اور Thortomn Wilder کا Skin of the teeth خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ منظور ڈرامے میں Auden اور Isherwood کے لکھے ڈرامے بھی اسی رجحان کے غماز ہیں۔ شاعری میں Edith Sitwell کا Facade قابل ذکر ہیں۔

اظہاریت گو ایک تحریک کی صورت میں انیسویں صدی کے آخر میں ہمارے سامنے آتی ہے لیکن وہ خصوصیات جن کی ترجمانی یہ تحریک کرتی ہے، اس سے پہلے بھی بہت نامور ادیبوں کے ہاں ہم کو ملتی ہیں، جن میں سے کچھ کا ذکر یہاں سے بیجا نہ ہوگا۔ اس کے علاوہ جدید دور کے کچھ اظہاریت پرستوں کے خیالات پر بھی روشنی ڈالنے کی کوشش کی جائے گی تاکہ قدیم وجدید کے تقابلی مطالعے سے اظہاریت کا ایک واضح تصور ابھر سکے۔[1]

اظہاریت دراصل ایک لسانی اور جمالیاتی نظریہ ہے۔ خیال کا بہترین اظہار ہمیشہ سے شاعرانہ حسن کا حصہ رہا ہے۔ خیال کی مناسبت سے الفاظ کا استعمال اور مناسب الفاظ کے جامے

1۔ سبھی حوالے Ency of Poetry and Poetics By A.A preminger سے لیے گئے ہیں۔

میں خیال کے اظہار کو سسرو (Cicero) بھی عضوی یا ترکیبی وحدت (Organic Unity) کے نام سے منسوب کرتا ہے۔ G.Fracastoro اپنی تصنیف "Naugerius" (1555) میں لکھتا ہے کہ شاعر کا کام اپنے خیالات کو بہتر طریقے سے ظاہر کرنے کے سوا کچھ نہیں۔ پوپ کے نزدیک درست لفظ اس ساکن سورج کی طرح ہے جو ہر اس شے کو صاف اور واضح کر دیتا ہے جس پر اس کی روشنی پڑتی ہے، ہرڈر کی صراحت میں درست اظہار کو خیال سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ کالرج اپنی مشہور تصنیف بایوگرافیہ لٹریریا (Biographia Literaria) کے پہلے ہی سبق میں لکھتا ہے کہ خیال اور اظہار کے مابین عضوی اتحاد بہت ضروری ہے۔1822 میں جے۔ ایس۔ مل شاعری کو احساسات کا اظہار قرار دیتا ہے۔ اسی طرح John Keble اپنے خطبات (1832-1841) میں شاعری کو ایسے جذبات کا بالواسطہ (Indirect) اظہار قرار دیتا ہے جنہیں ہم بلاواسطہ (Direct) طور پر ظاہر نہیں کر سکتے۔ یہ پلاٹ اور بحر دونوں کو اظہار کے بالواسطہ وسائل قرار دیتا ہے۔ والٹر پیٹر اظہار کو صداقت کی نتھری ہوئی شکل قرار دیتا ہے جس کے دوسرے معنے داخلی مدر کات کو موزوں الفاظ کے قالب میں ظاہر کرنے کے ہیں۔ ایک دوسرا فلسفی R.L. Nttleship اس کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہم ایک احساس کو اس وقت تک محسوس نہیں کر سکتے جب تک کہ اس کا اظہار نہ کیا جائے۔

شاعری اور ادب سے متعلق اظہاریت کی بہترین تعریف کروچے نے پیش کی ہے۔ 1892 میں اس نے ہیگل کے اس قول کو کہ ''حسن حواس کی وساطت سے خیال کا اظہار ہے'' رد کر کے کہا کہ ''حسن ایک موضوع کا اظہار ہے'' اس نے جمالیات (1902) میں اس مسئلے کو بڑی وضاحت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ وہ کہتا ہے کہ شاعرانہ اظہار جذبہ کا بلا واسطہ اظہار نہیں بلکہ وجدان کا اظہار ہے۔ کروچے جب اظہار کا لفظ استعمال کرتا ہے تو اس کے معنی خارجی اظہار یعنی بولنے، لکھنے، تصویر بنانے یا گانے کے نہیں ہوتے بلکہ نفس میں ایک تاثر کو درست طریقے پر سمجھنے کے ہوتے ہیں۔ کروچے کے خیالات کی وضاحت کرتے ہوئے آر۔ اے سکاٹ جیمز لکھتا ہے:

> ''کروچے کے فلسفے کے مطابق آرٹ وجدان یا نفس کے داخلی اظہار کے سوا کچھ نہیں...... ہر بات آرٹسٹ کے نفس میں واقع ہو رہی ہے:
> جمالیاتی اظہار کلیتاً داخلی ہے۔ تاثرات کی خارجی صورت کا علم صرف اسی کو

ہے۔ وہ انہیں کسی ٹھوس صورت میں پیش نہیں کرتا۔ اس لیے ان سے کوئی نقاد نہ تو آگاہ ہو سکتا ہے اور نہ استفادہ کرسکتا ہے۔"[1]

کروچے کے انہیں خیالات سے متعلق دیوندر اسر لکھتا ہے:

"کروچے اور اس کے ہم خیال فنکار اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ جب بھی کوئی آدمی داخلی تصویر کشی کرتا ہے تو وہ فنکار ہے۔ چاہے اس کا خارجی اظہار ہو یا نہ ہو۔ فکر و خیال سے بہت پہلے فن جنم لے چکتا ہے۔ کیونکہ خیال کے مقابلے میں تخیل کو اولیت حاصل ہے۔ اس لیے فنکارانہ عمل یا داخلی تصویر کشی منطقی اور عقلی عمل سے پہلے ظہور میں آتی ہے۔"[2]

"کروچے کے خیالات کے مطابق اظہار کے اصول یا طریقے پہلے سے موجود نہیں۔ اظہار انہیں خود مرتب کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کروچے کسی بھی شاعرانہ فرہنگ کو مستقل حیثیت نہیں دیتا۔ وہ بہ بانگ دہل کہتا ہے کہ اسلوب یا بندش کے اصول یا ہیئتی ضابطے پہلے سے بنے بنائے نہیں۔ کسی مخصوص نظم کی تخلیق کے دوران اپنے موضوع کی ضرورتوں کے مطابق شاعر انہیں خود مرتب کرتا ہے۔ وہ کسی دوسری نظم کے لیے موزوں نہیں ہو سکتے جس کے دوسرے معنی یہ ہیں کہ اظہار ہی اسلوب کو متعین کرتا ہے۔ پہلے سے بندھے ٹکے ایسے کوئی اصول نہیں جس کی وساطت سے خیال کا اظہار بہتر طریقے سے ہو سکے۔ وہ مزید کہتا ہے کہ گو ہر نیا اظہار سابق وسائل سے خوشہ چینی کرتا ہے، لیکن وہ ان کی ہو بہو نقل نہیں ہوتا۔ وہ اظہار کے سابق وسائل کو نئے اظہار کیلئے بطور مواد استعمال کرتا ہے۔ ہر نیا پیکر سابقہ پیکروں کا امتزاج ہوتا ہے جنہیں نئے ڈھنگ سے ترتیب دے کر نئے جذبہ کے اظہار کے لیے موزوں بنایا جاتا ہے۔ اظہار کی اکائی لفظ نہیں جملہ ہے، جسے قواعد کے سانچوں سے نہیں بلکہ معنی کی ایک مکمل اکائی کے طور پر ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ چاہے وہ اظہار ایک محاورے پر مشتمل ہو یا پوری نظم پر۔"[3]

کروچے نے La- Poesia (1936) میں بھی شاعری سے متعلق بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مرتبہ ہیئتیں اور ڈھانچے شاعر کے لیے اظہار کے سابق وسائل کی یادداشت کے طور پر

---

1 R.A. Scott The Making of Literature p 323

2 دیوبندر اسر، فکر و ادب، ص 11-20

3 Ency of Poetry and Poetics By A.A. Preminger p 224

مقید ہوسکتے ہیں۔ شاعر کو چاہیے کہ وہ انہیں ذہن میں رکھے اور انہیں اپنے ذہن پر عمل پیرا ہونے دے، ہوسکتا ہے کہ ان میں سے کوئی نئے اظہار کا حصہ بننے میں کامیاب ہوجائے۔ کروچے کا ایقان ہے کہ جب کوئی خیال ذہن میں مکمل صورت اختیار کرلیتا ہے تو پھر اسے چاہے کسی طرح بھی ظاہر کیا جائے وہ اظہار مکمل ہوتا ہے۔ لیکن اگر کبھی کوئی اظہار نامکمل رہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ خیال نے ذہن میں ابھی مکمل اور واضح صورت اختیار نہیں کی ہے۔[1]

اردو ادب میں بحیثیت نقاد کسی نے بھی اس رجحان کی پیروی نہیں کی ہے تاہم ادیبوں اور شاعروں کے ہاں اس کا احساس ضرور ملتا ہے۔ کم وبیش ہر ادیب خیال کے بہترین اظہار کا قائل ہے۔ دبستانِ لکھنو کے شاعروں کے فن پاروں سے اس قسم کی ان گنت مثالیں جمع کی جاسکتی ہیں۔ اردو شاعری کا بیشتر سرمایہ اظہار کے اس بہتر طریقے کی تلاش پر مشتمل ہے۔ البتہ جہاں تک کروچے کے خیالات کا تعلق ہے اردو ادیبوں میں سے کسی نے بھی ابھی تک انہیں قبول کرنے کی جسارت نہیں کی ہے۔ ویسے بھی اظہاریت سے متعلق اس کے خیالات کو کوئی خاص فروغ حاصل نہ ہوسکا، کیونکہ اس نے اظہار کو محض نفسیاتی عمل ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اظہار کی ابتدا نفسیاتی عمل سے ہی ہوتی ہے لیکن جب تک وہ خارجی صورت اختیار نہیں کرتا۔ صحیح معنوں میں اظہار نہیں کہلاتا۔ کروچے کا یہ کہنا بھی درست نہیں ہے کہ نفسیاتی عمل جب مکمل ہوجاتا ہے تو پھر وہ جس طرح بھی ظاہر ہو اس کا اظہار مکمل ہوتا ہے۔ یعنی فنکار کو ریاضت کرنے کی ضرورت نہیں۔ نفسیاتی عمل مکمل کرلینے کے بعد اگر وہ چند ٹیڑھے ترچھے خاکے ہی کھینچ دیتا ہے تو وہ اس کے نفسیاتی عمل کی مکمل تصویر ہوتے ہیں۔ کروچے کی یہ دلیل ناقص ہے اور اس سے ان لوگوں کی حوصلہ افزائی ہوتی ہے جو فنکار بننے کی دلدادہ تو ہوتے ہیں لیکن ریاضت کے صبر آزما مرحلوں سے گزرنا نہیں چاہتے یا ان سے گزرنے کا یارا نہیں رکھتے۔ فن ایک ریاضت ہے، جس کے بغیر نفسیاتی عمل چاہے وہ کتنا ہی مکمل کیوں نہ ہو، صحیح معنوں میں اظہار نہیں کہلا سکتا۔

○

(جدید ادبی وتنقیدی نظریات: پروفیسر ظہور الدین، اشاعت: 2005، ناشر: ادارہ فکر جدید، 922، کوچہ روہیلا خاں، دریا گنج، نئی دہلی)

---

1. W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks - Literary Criticism (A Short History) p 499

ایک نئے فنی جواز کی جستجو: مکعبیت

فن مصوری کی ایک تحریک، پکاسو اور جیور جیس (1963-1822) اس کے بنیاد گزاروں میں تھے۔ پکاسو کی Les Demoiselles d' Avignon 1906-7 اور براق کی Nude (1907-8) کا شمار اوّلین مکعبی تصویروں میں ہوتا ہے۔ اس قسم کی مصوری میں رنگوں، خطوں اور اشکال کو روایتی طریقے سے استعمال نہیں کیا جاتا۔ مصور ہیئت کشی یا ہیئت سازی پر ہیئت شکنی کو ترجیح دیتا اور حقیقت کی ان ساختوں کو منکشف کرنے کی سعی کرتا ہے جن کا تعلق پیش سے زیادہ پس اور واقع سے زیادہ عدم سے ہے۔ پکاسو اور براق کے فن میں پہلے سے طے شدہ تصور، خیال یا تجربے کا کوئی محل نہیں تھا اسی لیے ان کے تجربات میں فوری پن کے تاثر کے ساتھ ساتھ بوالعجبی کا تاثر بھی گہرا تھا۔ مکعب نما غیر متناسب اور ہندسی اشکال روایتی تضبیط پر مرجح تھے۔ اسی بنیاد پر لوئی واکسی لیس نے اس طرز کو بالخصوص مکعبیت کے نام سے موسوم کیا ہے:

> 'بینے گال اور سوڈان حبشی فن کاری کے جو نمونے فرانس آتے تھے وہ اکثر ہندسی شکلوں کے مکعب نما ہوتے تھے۔ خاص کر جو مجسمے اور مورتیاں ان گڑھے، نیم وحشی اور مکعب شکل کی ہوتی تھیں اور منبت کاری بھی اسی وضع کی ہوتی تھی... اس حبشی آرٹ میں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے حقیقت کے مختلف اجزا کو تحلیل کرکے دوبارہ نئے نظم کے تحت ان کی ترتیب اور تقسیم کی گئی ہے۔'
>
> (فرانسیسی ادب کی تاریخ: یوسف حسین خان)

پکاسو آزادیِ فن کا کٹر حامی تھا۔ اس کے نزدیک فن بمنزلہ صداقت نہیں اور نہ ہی فطرت اور فن ایک ہیں۔ فن کار اس کی شبیہ اتارتا ہے جو فطرت میں موجود نہیں ہے۔ وہ کہتا تھا:

''میں انگریزی سے واقف نہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ انگریزی کا وجود ہی

نہیں ہے۔ فطرت کے بہت سے مظاہرات ہیں جنھیں ہم نہ جانتے ہوئے بھی
سراہتے ہیں۔ مثلاً پرندوں کا چہکنا، رات اور پھول وغیرہ یہ تمام چیزیں
ہمارے لیے مستقل صیغہ ہائے راز ہیں فن بھی انھیں میں سے ایک ہے۔ اگر فن
ہماری فہم سے بالا ہے تو یہ کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ مصور بھی ایک نراجی ہوتا ہے
اسی نسبت سے تخلیقِ فن کے عمل میں بھی وہ آزاد ہوتا اور آزاد فن خلق کرتا ہے
اس کا فن دوسروں کے لیے ہی نہیں خود اس کے لیے بھی فہم سے بالا ہوتا ہے۔'

مکعبیت کا پہلا دور تجزیاتی مکعبیت :analytic cubism سے تعبیر کیا جاتا ہے جو 1912 تک قایم رہا۔ بعد کے دور کو ترکیبی مکعبیت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اپنی ابتدا میں مکعبیت ایک حقیقت پسندانہ تکنیک تھی، اظہاریت :expressionism اور قبائلی شدت پسندی: Fauvism کے ردعمل کے طور پر مکعبیوں نے اپنے فن سے ان اجزا کو خارج کر دیا جن کی نوعیت آرائشی تھی اور جن میں احساسی ترغیب تھی۔ ایسے موضوعات و مفاہیم کو ارادتاً ناپسند کیا جن کے جذباتی متعلقات واضح تھے بلکہ بے لوث موضوعات کو ترجیح دی اور تاثریت پسندوں کے بصری حقیقت پسندی :Optical Realism سے موسوم کیا جاتا ہے:

تجزیاتی مکعبی تصویریں گہرے بسط کے التباس سے عاری ہوتی ہیں۔ تمام
اشکال کینوس کی بالائی سطح پر ہوتے ہیں۔ ان اشکال کی پشت منظر کے ساتھ
ساتھ بہ یک وقت اور بہ یک نظر دونوں طرفیں دکھائی دیتی ہیں کہ مکعبی شبیہیں
سامنے سے دکھائی دینے والے محض ایک بعد کی حامل نہیں ہوتیں بلکہ ان کی
خصوصیت ان کے ان دیگر پہلوؤں کو متوازی طور پر دیکھنے سے عبارت ہے،
جن کا تعلق دائیں بائیں، سامنے اور پیچھے کی طرفوں سے ہے۔

مکعبیت کا اثر تعمیرات اور آرائشی نقشہ کشی پر بھی پڑا۔ مکعبیت نے بیسویں صدی کے آرٹ کو ایک ایسی نئی بصری زبان عطا کی جو اپنی ترسیل میں آفاقی نوعیت کی تھی۔ جس نے دیکھتے دیکھتے تعمیرات، آرائشی نقشہ کشی، بت سازی، ٹیکسٹائل ڈزائن، اشتہاری فن اور دیگر اطلاقی فن کی ہیئتوں پر گہرے اثرات قایم کیے۔

ترکیبی مکعبیت: Synthetical Cubism کا اطلاق 1912 کے بعد کے شبیہ کاری کے نمونوں پر ہوتا ہے۔ براق اور پکاسو نے بڑی گہری حسیت اور باریکی سے ضدوں کو ایک وحدت

میں ضم کیا۔ انھوں نے اخباروں اور ان کے تراشوں پر نقش آرائی کی۔ پکاسو کہتا تھا کہ:

''اخبار نہ صرف یہ کہ اپنے آپ کو منحصر کرتا ہے بلکہ وہ پورے فن پارے کے وجود میں ایک اہم مجرد آرائشی عنصر کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ یہ نقشے تخیلی معنویت اور احتظاظ سے پر ہیں۔ جیسے ایک وائلن یا گٹار کی خم دار شکلوں سے کسی نسائی جسم کے ابھار اور اخباری کالم کے گھنے لفظوں سے کلام کا نمایاں ہونا۔

یہ نقشے بصری حس کے توسط سے دیگر حسوں کو برانگیخت کرتے ہیں اور بہ یک وقت کئی ایسے پیکروں کی تخلیق کے موجب ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کے موافق بھی ہیں اور مخالف بھی ضدوں میں ایک موسیقیاتی آہنگ بھی ہے اور نا آہنگی بھی۔ کیوں کہ یہ فن روایتی تصورِ نقل و نمائندگی کی نفی کرتا ہے۔ اس طرح دیکھنے والا ان تصویروں میں عملی تخلیقی تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔ گویا ایک طرف اس کا خالق فن کار مصور ہے اور دوسری طرف اس فن پارے کا ناظر ہے جو اسے ایک نئی تخیلی ترغیب اور معنویت فراہم کرتا ہے، اور یہ معنویت اس کی اپنی خلق کردہ اور زائیدہ ہوتی ہے۔

مکعبیت نے بہت جلد پورے براعظم یورپ کو اپنے اثر میں لے لیا۔ اس نے کئی دوسری فنی تحریکات پر بھی اپنے اثرات قایم کیے۔ اٹلی میں استقبال پسند گروہ: Futurists نے مکعبی تکنیکوں سے بہت کچھ اخذ کیا۔ کئی فن کاروں نے مستقبلیت اور مکعبیت کے امتزاج سے تصویریں بنائیں۔ روس میں ریشمی تحریک: مستقبلیت اور مکعبیت کے امتزاج سے تصویریں بنائی گئیں۔ روس میں ریشمی تحریک :Rayonist Movement نے اثرات قبول کیے۔ اِسی کے زیرِ اثر امریکہ میں مکعبی حقیقت پسندی:Cubist Realism کے نام سے ایک تحریک نے جنم لیا۔ ان فن کاروں نے امریکی مفاہیم کو فوقیت دی اور اپنے ہندسی مصورانہ شہ پاروں میں اشیاء کی بنیادی ساخت کو نمایاں کرنے کی سعی کی، مگر مکعبیوں کی طرح حقیقت، ان کے یہاں شکست و ریخت کے عمل سے کم ہی گزرتی ہے اور نہ ہی تصویر بہ یک وقت اور بہ یک نظر کئی طرفوں اور زاویوں کو جامع ہوتی ہے۔

مکعبیت کی تحریک نے ادب و شعر پر بھی گہرے اثرات قایم کیے۔ گلیوم اپولی نیر نے نہ صرف مکعبی تصاویر کی فہرست پر مشتمل ایک مجموعے پر مقدمہ لکھا بلکہ انھیں اصولوں کے تحت شاعری بھی کی۔ اس کے علاوہ ماکس ژاکوب، آندرے سالمون اور لال کتو وغیرہ نے بھی

باطنیت کے سراغ کا پہلا سبق اسی تحریک سے اخذ کیا تھا۔

سیاق

1. J. Golding, Cubism: A History and Analysis, 1907-14, 1949
2. D. Cooper, The Cubist Epoch, 1971.
3. The Macmillan Encyclopaedia of Art, ed., Bernard L. Myers and Trewin Copplestone, 1977.
4. The Oxford Companion to 20th Century Art ed., Harold Osborne, 1981.

O

علی گڑھ تحریک کا پس منظر

انیسویں صدی میں جب دنیا اس تیزی سے بدل رہی تھی۔ مسلمان قدیم تہذیب کا خستہ لبادہ اوڑھے نہایت سکون سے تھے۔ کبھی افسانوی شتر مرغ کی طرح اپنی گردنوں کو عظمت گزشتہ کے ریگ زار میں چھپا لیتے تھے۔ کبھی ان کی تھکی ہوئی قوتیں تصوف کے دامن میں پناہ لیتی تھیں۔ کبھی 'مہدی موعود' کے انتظار میں زندگی کے حقائق سے فرار تلاش کر لیتے تھے اور سمجھتے تھے کہ وقت کا جابر ہاتھ کبھی ان کے روز و شب پر اثر انداز نہ ہو سکے گا زمانے نے بار بار پکارا:

وہ ناصح اور ہوں گے جن کا کہنا ٹل بھی جاتا ہے
اگر میری نہ مانو گے تو پچھتاؤ گے نادانو
نصیحت میری مانو اب بھی اپنی ہٹ سے باز آؤ
پھری جس وقت دیکھو میری چتون تم بھی پھر جاؤ

وقت کی یہ آواز قوم کے کانوں تک نہ پہنچ سکی، مگر کچھ حساس قلب تھے جنھیں بے چین کر گئی۔ ترکی میں مدحت پاشا اور فواد پاشا۔ ایران میں حجۃ الاسلام شیخ ہادی نجم آبادی مصر میں مصطفیٰ حلقۂ فکر کے اکابر، طرابلس میں امام محمد بن سنوسی، افغانستان میں سید جمال الدین افغانی، روس میں مفتی عالم جان اور ہندوستان میں سر سید احمد خان نے اس صورت حال کا مقابلہ کرنے کے لیے اپنی زندگیوں کو وقف کر دیا۔

سید احمد خان نے جب آنکھ کھولی تو مغلیہ سلطنت کا آفتاب لب بام آ چکا تھا۔ ان کا خاندان عرصے سے دربار مغلیہ سے متعلق تھا وہ خود ابتدائی زمانے میں دربار میں آتے جاتے تھے۔ اس طرح انھیں سلطنت مغلیہ کو بہت قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ انھوں نے وہ ابتری اپنی آنکھوں سے دیکھی تھی جس کا ہلکا سا نقشہ انھوں نے سیرت فریدیہ میں کھینچا ہے اور جس کی

دردناک تفصیل اسپیر نے Twilight of the Mughals میں بیان کی ہے۔ ان کے کانوں میں وہ آوازیں گونج رہی تھیں جب مغل شہزادے محلات کی چھتوں پر چڑھ کر چلاتے تھے۔ ہم بھوکے مرتے ہیں۔ ان کی نظر ایک ایک اس اخلاقی، سیاسی سماجی اور اقتصادی بیماری پر تھی جو گھن کی طرح مغلیہ سلطنت کو کھا رہی تھی۔ ملک کی عام فضا اور حکمراں طبقے کی تن آسانی اور جمود کو دیکھ کر ان کو یقین ہوگیا کہ اب کوئی انسانی تدبیر مغلیہ سلطنت میں جان نہ ڈال سکے گی۔ اس یقین نے ان کا ذہن نئے امکانات کی تلاش کی طرف منتقل کردیا۔ سید احمد خاں کی عمر 13,14 سال کی ہوگی جس وقت مولانا سید احمد شہیدؒ نے اصلاح حریت کا علم بلند کیا۔ ان کی تحریک کا مقصد جیسا کہ انھوں نے راجہ ہندو رائے کو ایک خط میں لکھا تھا یہ تھا کہ پردیسی سمندر پار والوں کو ہندوستان سے نکال دیا جائے۔ ان کی سحر کار آواز ہمالیہ کی چوٹیوں اور نیپال کی ترائیوں سے لے کر خلیج بنگال کے کناروں تک یکساں پھیل گئی۔ سید احمد خاں نے اس تحریک کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔ شاہ عبدالعزیز کا خاندان ان کے پیرزادوں کا خاندان تھا۔ شاہ محمد اسماعیل شہیدؒ کے وعظوں میں انھوں نے شرکت کی تھی۔ اس تحریک نے ان کے دل و دماغ پر جو اثر کیا اس کا اندازہ آثارالصنادید سے ہوتا ہے۔ جنگ بالاکوٹ 1831 کے 4 سال بعد جب وہ یہ کتاب لکھ رہے تھے تو مولانا شہید کے تذکرے پر پہنچ کر ان کا قلم وجد کرنے لگا۔ لیکن تحریک کی ناکامی نے ان کے دل کو توڑ دیا اور ان کو خون کے آنسو رلوایا۔ جو شخص مغلیہ سلطنت کو رو بیٹھا تھا۔ اس کے لیے مولانا شہید کی تحریک کی ناکامی زندگی کے آخری سہارے کا ختم ہوجانا تھا۔ ملک کے سیاسی ادارے تو بے جان تھے ہی اب مذہب کی راہ سے بھی تجدید احیا کی کسی تحریک کے کامیاب ہونے کی امید نہ رہی تھی۔ اب حالات کا جائزہ دوسری طرح لینا تھا۔ غدر کا ہنگامہ برپا ہوا تو مغلیہ سلطنت کی حقیقت، ملک کی عام سیاسی حالت اور مولانا شہیدؒ کی تحریک کے انجام کا پورا نقشہ سید احمد خاں کے سامنے تھا۔ اس وقت قوم کی بدحالی نے سید احمد خاں پر جو اثر کیا اس کی کیفیت خود ان کی زبانی سنیے:

غدر کے بعد مجھ کو نہ گھر لٹنے کا رنج تھا نہ مال و اسباب کے تلف ہونے کا۔ جو کچھ رنج تھا اپنی قوم کی بربادی کا اور ہندوستانیوں کے ہاتھ سے جو کچھ انگریزوں پر گزرا اس کا رنج تھا۔ جب ہمارے دوست مرحوم مسٹر شیکسپیئر نے جن کی مصیبتوں میں ہم اور ہماری مصیبتوں میں وہ شریک تھے بعوض اس وفاداری کے تعلقہ جہان آباد جو سادات کے ایک نہایت نامی خاندان کی ملکیت

تھا اور لاکھ روپیہ کی مالیت سے زیادہ کا تھا۔ مجھ کو دینا چاہا تو مجھ کو نہایت صدمہ پہنچا۔ میں نے اپنے دل میں کہا کہ مجھ سے زیادہ کوئی نالائق دنیا میں نہ ہوگا کہ قوم پر تو یہ بربادی ہو اور میں ان کی جائداد لے کر تعلقدار بنوں۔ میں نے اس کے لینے سے انکار کر دیا اور کہا کہ میرا ارادہ ہندوستان میں رہنے کا نہیں ہے اور درحقیقت یہ بالکل سچی بات تھی۔ میں اس وقت ہرگز نہیں سمجھتا کہ قوم پھر پنپے گی اور کچھ عزت پائے گی اور جو حال اس وقت قوم کا تھا کہ وہ مجھ سے دیکھا نہیں جاتا تھا۔ چند روز میں اسی خیال اور اسی غم میں رہا۔ آپ یقین کیجیے کہ اس نے غم نے مجھے بڈھا کر دیا اور میرے بال سفید کر دیے... یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو تباہی کی حالت پر چھوڑ کر میں کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں۔ نہیں اس کے ساتھ مصیبت میں رہنا چاہیے اور جو مصیبت پڑی ہے اس کو دور کرنے میں ہمت باندھنی قومی فرض ہے۔ میں نے ارادہ ہجرت کو موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔ ادھر چالیس سال کا ذاتی مشاہدہ بتا رہا تھا کہ قوم میں اب اخلاقی، علمی، عسکری انتظامی کسی طرح کی ایسی صلاحیت باقی نہیں رہی ہے جس کا سہارا لے کر کوئی حرکت کی جا سکے۔ ادھر تاریخ اشارہ کر رہی تھی کہ اگر ہندوستان کے کسی سیاسی ادارے میں جان ہوتی تو تیسری جنگ پانی پت کے ثمرات فاتحین جنگ پلاسی کی طرف ہرگز منتقل نہ ہوتے۔ سید احمد خاں نے ایک تقریر میں کہا تھا:

> ''جس حساب سے یہ تنزل شروع ہوا ہے اگر اسی اوسط سے اس کا اندازہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ چند ہی برس اس بات کو باقی ہیں کہ مسلمان سائیسی، خانساماں، خدمات گاری، گھس کھودے ہونے کے سوا اور کسی درجے میں نہ رہیں گے اور کوئی ایسا گروہ جس کو دنیا میں کچھ بھی عزت حاصل ہو مسلمان کے نام سے نہ پکارا جائے گا۔''

ایسے کہتے وقت وہ کچھ مبالغہ نہیں کر رہے تھے۔ ان کی آنکھوں نے دہلی میں محمد بن تغلق کی اولاد کو گھاس کھودتے اور نواب خلیل اللہ خان شاہ جہانی کے پوتوں کو پیر دباتے دیکھا تھا۔ مسلمانوں کی مسجدوں کی ویرانی، خانقاہوں کی تباہی، درس گاہوں کی بربادی سب ان کی آنکھوں کے سامنے تھی۔ قوم کی یہ حالت تھی۔ ادھر برطانوی سامراج کا طوفان تیزی سے امنڈتا چلا آرہا تھا قوت سے اب اس کے مقابلے کا کوئی سوال ہی باقی نہ رہا تھا۔ بقول نذیر احمد مرحوم سپہ گری کے وہ تمام فن اور کرتب جو کبھی سلطنتوں کی قسمتوں کا فیصلہ کیا کرتے تھے اب تعزیہ داری کے

جلوس کے سوا اور کسی مطلب کے نہ رہے تھے اور ایسی صورت میں اہل یورپ کے مقابلہ میں بہادری کے معنی خودکشی کے تھے۔ سرسید احمد خاں نے اس پورے نقشے پر پوری دل سوزی سے غور کیا اور بالآخر قوم کی فلاح کا راز تعلیم میں پایا کہ اگر وہ حاصل ہوگئی تو گئی ہوئی ہر چیز واپس آجائے گی۔ لیکن اس کے بغیر اگر کوئی چیز حاصل کی گئی بھی تو وہ باقی نہ رہ سکے گی۔ لکھنؤ میں ایک بار تقریر کرتے ہوئے انھوں نے کہا تھا کہ وہ ہندوستانیوں کی ایسی تعلیم چاہتے ہیں کہ اس کے ذریعہ ان کو اپنے حقوق حاصل کرنے کی قدرت ہو جاوے۔ امرتسر میں کہا تھا اگر گورنمنٹ نے ہمارے کچھ حقوق اب تک ہم کو نہیں دیے ہیں جن کی ہم کو شکایت ہے تو بھی ہائی ایجوکیشن وہ چیز ہے کہ خواہ مخواہ طوعاً و کرہاً ہم کو دلا دے گی۔

سرسید کے ذہن میں علم اور تعلیم کا بہت گہرا اور وسیع مفہوم تھا انھوں نے انفرادی تعلیم کے مقابلہ میں قومی تعلیم کا تصور پیش کیا تھا۔ تعلیم کے لیے ان کی کوششوں کو بے معنی قرار دیتے ہوئے کہا جس وقت اولاد کی تربیت کا ذکر آتا ہے تو رئیسوں اور دولت مندوں کے دل میں خیال پیدا ہوتا ہے کہ ہم اپنی اولاد کی تعلیم خاص اپنے اہتمام سے اور ہر ایک علم کے عالم کو رکھ کر بخوبی کرسکتے ہیں۔ بعضوں کے دل میں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ہم کو اپنی ہی اولاد کی تعلیم و تربیت کی فکر کرنی کافی ہے۔ مگر یہ ایک بڑی غلطی ہے اور خود اولاد کے ساتھ دشمنی کرنی ہے۔ جہالت اور ناتربیتی وبا کی مانند ہوتی ہے۔ جب تک تمام شہر اس بدہوا سے پاک نہ ہو کوئی ایک گھر اپنے تئیں اس سے بچا نہیں سکتا۔

ایک اور موقعے پر اس خیال کی مزید تشریح اس طرح کی تھی کہ تعلیم و تربیت کی مثال کمہار کے آوے کی سی ہے کہ جب تک تمام کچے برتن بہ ترتیب ایک جگہ نہیں چنے جاتے اور ایک قاعدہ داں کمہار کے ہاتھ سے نہیں پکائے جاتے کبھی نہیں پکتے۔ پھر مگر تم چاہو کہ ایک ہانڈی کو آوے میں رکھ کر پکالو، وہ ہرگز درستی سے نہیں پک سکتی۔

اجتماعی اور قومی تعلیم کا یہ ہمہ گیر تصور اس دور کے ہندوستان کے لیے اتنا ہی نیا تھا جتنا آج کی Socialist Society کی روح اور اساس ہے۔

سرسید نے علم کے پرانے تصور کو بالکل رد کر دیا تھا۔ ان کے ذہن میں علم قومی ترقی کا راستہ اور معاشی بہبود کا ایک ذریعہ تھا۔ وہ چاہتے تھے علم ایک 'ذہنی عیاشی' نہ ہو بلکہ سماج کی بہتری اس کا نصب العین اور مطمح نظر ہو۔ ایک مرتبہ کہا:

افسوس یہ ہے کہ ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ اس زمانے میں علم کیا چیز ہے جس سے قومی ترقی ہوتی ہے۔ آج تک جو ہم نے جانا اور جو ہمارے بزرگوں نے جانا علم کی حقیقت کو اسی قدر جانا کہ ایک شے عقلی ہے جو خیال میں اور حافظہ میں رہتی ہے اور نفس کو اس سے بہت مزاح اور روح کو خوشی حاصل ہوتی ہے مگر اس زمانے میں اصل علم اسی کو کہتے ہیں جو دیکھنے اور برتنے اور تجربہ میں آوے اور انسان کے لیے اس کے تمام کاموں میں مفید ہو۔ یہی سبب ہے کہ ہمارے اگلے زمانے کے عالم فاقہ مرتے تھے اور خیرات کے ٹکڑوں پر بسر اوقات کرتے تھے اور اس زمانے میں تربیت یافتہ ملکوں کے جو عالم ہیں وہ دولت وحشمت سے مالال ہیں اور ان سے اپنی قوم کی بھلائی اور ترقی ہر دم ہوتی ہے۔''

پھر ایک بار جدید اور قدیم تعلیم کے فرق کو واضح کرتے ہوئے کہا:

''ہمارے بزرگوں کو نہایت آسانی تھی کہ مسجدوں اور خانقاہوں کے حجروں میں بیٹھے بیٹھے قیاسی مسائل کو دلائل سے اور عقلی کو عقلی براہین سے توڑتے پھوڑتے رہیں اور ان کو تسلیم نہ کریں۔ مگر اس زمانہ میں نئی صورت پیدا ہوئی ہے جو اس زمانہ کے فلسفہ اور حکمت کی تحقیقات سے بالکل علیحدہ ہے۔ اب مسائل طبعی تجربات سے ثابت کیے جاتے ہیں۔ یہ مسائل ایسے نہیں جو قیاسی دلائل سے اٹھا دیے جائیں۔''

سرسید کا مقصد مغربی تعلیم کے ذریعہ کلرک یا انگریزی حکومت کے ملازم پیدا کرنا نہیں تھا۔ وہ ملازمت کو ذلیل ترین پیشہ سمجھتے تھے۔ لکھنؤ میں ایک بار تقریر کرتے ہوئے انھوں نے کہا تھا کہ مجھ کو اس سے زیادہ خوشی نہیں ہے کہ کسی نے بی اے یا ایم اے کی ڈگری حاصل کر لی بلکہ میری خوشی قوم کو بنانے کی ہے (لیکچرس ص 259) اور بقول ان کے اس طرح ممکن تھا کہ علم کے خزانوں پر قبضہ اور علمی برتری کے ذریعہ ہنر اور فن کی ترقی ہو اور ملک دنیا کی ترقی یافتہ قوموں کے شانہ بہ شانہ چل سکے۔ علاوہ ازیں تعلیم کے معاشی اور سیاسی فائدے بھی ان کے پیش نظر تھے۔ یہ کہتے تھے:

''وہ ملک دولت مند نہیں ہوتا جس میں دوسرے ملکوں کی چیزوں کی تجارت ہوتی ہے بلکہ وہ ملک دولت مند ہوتا ہے جس کی چیزوں کی تجارت دوسرے ملکوں میں ہوتی ہے... ہم کو چاہیے کہ دوسرے ملکوں میں آڑھت اور کمپنیاں قائم

کریں اور ملک کی پیداوار اور قدرتی چیزوں سے جو زمین میں گڑی پڑی ہیں
ان سے فائدہ اٹھاویں۔''

یہ صرف جدید تعلیم کے ذریعہ ممکن تھا۔ ان کا خیال تھا کہ تعلیم میں ترقی سیاسی حقوق کے حصول کا راستہ بھی ہموار کر سکتی ہے۔ ایک مرتبہ کہنے لگے:

''ہندوستانیوں کو اس درجہ تعلیم دی جائے کہ ان کو اپنے حقوق حاصل کرنے کی
قدرت ہو جاوے۔''

امرتسر کے ٹاؤن ہال میں اتحاد باہمی پر انھوں نے تقریر کرتے ہوئے کہا:

''اگر گورنمنٹ نے ہمارے کچھ حقوق اب تک ہم کو نہیں دیے ہیں تو ہائی
ایجوکیشن وہ چیز ہے کہ خواہ مخواہ، طوعاً و کرہاً ہم کو دلا دے گی۔''

پھر بتایا کہ اگر حصول تعلیم میں تساہل سے کام نہ لیا گیا تو:

''وہ دن دور نہیں کہ ہر ضلع میں سے ایک شخص کا کونسل میں داخل ہونا ضروری
ہوگا۔ وہ دن آوے گا کہ تم خود ہی قانون بناؤ گے اور خود ہی اس پر عمل کرو
گے۔''

ایک زمانہ میں انگریزی حکومت نے سیاسی مصلحتوں کی بنا پر انگریزی تعلیم کے مقابلہ میں مشرقی علوم پر توجہ دینی شروع کر دی تھی کہ ہندوستانی اپنے قدیم نظریات میں الجھے رہیں اور انگریزی تعلیم سے ان میں وہ ذہنی بصیرت نہ پیدا ہو جس سے ان میں آزادی کے جذبات بیدار ہو جائیں۔

لارڈ ایلن برو Ellen Borough نے 1852 کی رپورٹ میں کہا تھا کہ اگر مغربی تعلیم ہندوستانیوں کو اسی رفتار سے دی گئی تو ہندوستان میں ہمارا قیام ناممکن ہو جائے گا۔ سرسید نے اس چال کا اندازہ بھی کر لیا تھا چنانچہ انھوں نے صاف صاف کہا ''گورنمنٹ کو مشرقی علوم کی تعلیم پر برخلاف ہماری خواہشوں کے متوجہ ہونا جس کے ساتھ ہم کو فطری طور پر بہ نسبت گورنمنٹ کے زیادہ ہمدردی ہے ایک حیلہ ہماری تعلیم ہائی انگلش ایجوکیشن کو گھٹانے کا یا ہم کو ہمارے حقوق تک پہنچانے کے رستہ کو بند کرنا ہے۔''

سرسید نے اسی بنا پر سیاست سے علیحدہ ہو کر تعلیم پر اپنی ساری توجہ مرکوز کر دی تھی اور یہ فیصلہ بقول پنڈت جواہر لال نہرو ان کی فکر کی صحیح انقلابی سمت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس زمانہ میں

مسلمانوں کے لیے تعلیم سیاسی جدوجہد کے ساتھ لے کر چلنا ممکن نہ تھا حیرت کی بات ہے کہ مولانا رشید رضا نے بھی اپنے ایک خطبے میں اسی طرز فکر پر زور دیا تھا۔

آخر میں سرسید کے بعض ادبی اور لسانی نظریات کا ذکر بھی ضروری ہے۔ اردو جرنلزم کی ابتدا اردو ٹائپ کے استعمال پر زور، اردو قواعد کی ترتیب، اردو ڈکشنری مرتب کرنے کا پروگرام، تاریخ ادب اردو کا خاکہ، اردو کی Bibliography کا خیال، اردو علامات قرأت کی تجویز — یہ سب کام ایک بے حد ہمہ گیر ذہن کی بے چینی ظاہر کرتے ہیں۔ آخری بات یہ ہے کہ سرسید کے زمانے میں مدرسۃ العلوم ایک درس گاہ، ایک نشانی، ایک تحریک تینوں کا مجموعہ تھا اور تینوں کی آبیاری سرسید کا ذہن رسا کرتا تھا۔ بعد کو تحریک کی حیثیت ختم ہوگئی، نشانی کے خد و خال مدھم پڑ گئے۔ سماجی، اصلاحی اور ادبی تحریکوں کے سوتے خشک ہو گئے اور درس و تدریس کی روایتی مصروفیتوں میں مقصد و منہاج کی لگن سرد پڑ گئی۔ نتیجہ ظاہر تھا۔ سرسید کی فکر جس کی توانائی، افادیت اور مقصدیت اپنی جگہ مسلم تھی صدا بصحرا بن گئی اور ان کے وہ نظریات جن پر قومی وحدت، سیکولرزم، آزادیٔ فکر کی بنیادیں تعمیر کی جاسکتی ہیں بھلا دیے گئے۔

○

(فکر و نظر، نامورانِ علی گڑھ، مدیر: نورالحسن نقوی، جلد 22، شمارہ 1,2,3، جنوری تا ستمبر 1985، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ)

تنقید کی جمالیات (سیریز)

(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات)	(جلد 1)	پروفیسر عتیق اللہ
(مغربی شعریات: مراحل و مدارج)	(جلد 2)	پروفیسر عتیق اللہ
(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا)	(جلد 3)	پروفیسر عتیق اللہ
(مارکسیت، نومارکسیت، ترقی پسندی)	(جلد 4)	پروفیسر عتیق اللہ
(جدیدیت، مابعد جدیدیت)	(جلد 5)	پروفیسر عتیق اللہ
(ساختیات، پس ساختیات)	(جلد 6)	پروفیسر عتیق اللہ
(رجحانات و تحریکات)	(جلد 7)	پروفیسر عتیق اللہ
(تصورات)	(جلد 8)	پروفیسر عتیق اللہ
(ادب و تنقید کے مسائل)	(جلد 9)	پروفیسر عتیق اللہ
(اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ)	(جلد 10)	پروفیسر عتیق اللہ

میاں چیمبرز 3۔ٹمپل روڈ لاہور
Email : book_talk@hotmail.com
www.facebook.com/booktalk.pk
Website : www.booktalk.pk